música e territorialidades: os sons dos lugares e seus contextos socioculturais
música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales

SALVADOR, BAHIA, BRASIL
13 a 18 de outubro de 2014

Como referenciar este livro
Cómo citar este libro

ISBN 978-85-62959-37-0

Valente, Heloísa de A. Duarte *et al*. (eds.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL*. São Paulo: Letra e Voz, 2015.

música e territorialidades: os sons dos lugares e seus contextos socioculturais
música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)
SALVADOR, BAHIA, BRASIL
13 a 18 de outubro de 2014

letra e voz

EDITORES
Álvaro Neder
Carolina Santamaría
María Luisa de la Garza
Simone Luci Pereira

INSTITUÇÃO EDITORIAL
CASA EDITORIAL
IASPM-AL
Letra e Voz

COORDENAÇÃO DA EDIÇÃO
COORDINACIÓN DE EDICIÓN
Heloísa de A. Duarte Valente

DIAGRAMAÇÃO
DISEÑO GRÁFICO
Luiz Fukushiro

SUMÁRIO

LECTURAS Y RELECTURAS: LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE SUS ÍCONOS

LEITURAS E RELEITURAS: A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR LATINO-AMERICANA ATRAVÉS DE SEUS ÍCONES 73

COORDINADORES/COORDENADORES
Marita Fornaro
Julio Mendívil

INVESTIGAR SOBRE MÚSICA: REFLEXIONES METODOLÓGICAS E IMPLICANCIAS SUBJETIVAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO

PESQUISAR SOBRE MÚSICA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS E IMPLICAÇÕES SUBJETIVAS NA CONSTRUÇÃO DO OBJETO 116

MÚSICA, MEDIOS Y TERRITORIALIDADES

MÚSICA, MÍDIA E TERRITORIALIDADES 146

PRÁCTICAS MUSICALES EN ESCENARIOS DE SALÓN LATINOAMERICANOS: PASILLOS, CHOROS, VALSAS, MARZURKAS, POLCAS, DANZAS, SALSAS

PRÁTICAS MUSICAIS EM CENÁRIOS DE SALÃO LATINOAMERICANOS: PASILLOS, CHOROS, VALSAS, MARZURKAS, POLCAS, DANZAS, SALSAS 248

MÚSICA, LOCALIDAD Y PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO EN AMÉRICA LATINA

MÚSICA, LOCALIDADE E PRODUÇÃO SOCIAL DO ESPAÇO NA AMÉRICA LATINA 307

COORDINADORES/COORDENADORES
Julio Mendívil
Alvaro Neder
Christian Spencer
APOYO/APOIO
Evandro Higa

SESIONES LIBRES

SESSÕES LIVRES 372

APRESENTAÇÃO

A Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - Seção Latino-Americana (IASPM-AL) realizou, entre os dias 13 a 18 de outubro de 2014, na cidade de Salvador (Bahia), seu XI Congresso. Sob o título geral *Música e territorialidades: Os sons dos lugares e seus contextos socioculturais*, o evento acadêmico reuniu aproximadamente duzentos pesquisadores latino-americanos, atuantes em diversos países da América Latina e também nos demais continentes. Além das comunicações e simpósios, o evento incluiu, em sua programação, oficinas e apresentações musicais.

Priorizou-se destacar os estudos temáticos, desenvolvidos pelos Simpósios – em grande medida, resultado de trabalhos desenvolvidos, ao longo dos anos, por Grupos de Trabalho. Ressalte-se que muitos deles, ainda que instituídos inicialmente de maneira informal, em Congressos anteriores, aos poucos, foram se consolidando em pequenos núcleos de discussão e atividades, tendo mantido continuidade. O conjunto de trabalhos aqui publicados, em grande medida, apresenta algumas das referências teórico-metodológicas adotadas pelos pesquisadores envolvidos nos Grupos.

Como no Congresso anterior, os trabalhos apresentados demonstraram interesse sobre aspectos tão diversos e amplos, tais como a descrição fenomenológica de práticas musicais, reflexões gerais sobre a história, análise e fundamentos teóricos, processos de hibridismo, recepção, estudos interdisciplinares. Dessa forma, procurou-se reunir as comunicações livres em sessões temáticas concentradas em temas adjacentes aos dos simpósios, tais como: fundamentos teóricos para o estudo da música popular; análise da música popular; cruzamentos entre música popular e erudita; categorias latino-americanas e gênero; história, gêneros, obras; gêneros populares e eruditos; gêneros populares e história; corpo

PRESENTACIÓN

La sección latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) realizó, entre los días 13 y 18 de octubre de 2014 en la ciudad de Salvador (Bahía), su XI Congreso. Con el título general de *Música y territorialidades: Los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*, el evento académico reunió aproximadamente a doscientos investigadores latinoamericanos, activos en diversos países de América Latina y también en los demás continentes. Además de las comunicaciones y simposios, el evento incluyó en su programación talleres y presentaciones musicales.

Se tuvo la intención de destacar los estudios temáticos planteados en los simposios, los cuales en gran medida fueron resultado de reflexiones desarrolladas a lo largo de los años por los Grupos de Trabajo. Muchos de ellos instaurados de manera informal en congresos anteriores, se fueron consolidando en pequeños núcleos de discusión y de actividades, manteniendo la continuidad. El conjunto de textos aquí publicados presenta, no sólo resultados, sino algunos de los marcos teórico-metodológicos con que los participantes en los Grupos abordan sus investigaciones.

Como en el Congreso anterior, los trabajos presentados demostraron interés sobre aspectos amplios y diversos, tales como la descripción fenomenológica de prácticas musicales, reflexiones generales sobre la historia, análisis y fundamentos teóricos, procesos de hibridación, recepción o estudios interdisciplinares. De esa forma, se procuró reunir las comunicaciones libres en sesiones temáticas concentradas en temas que complementaran los de los simposios, tales como: fundamentos teóricos para el estudio de la música popular; análisis de la música popular; cruces entre música popular y erudita; categorías latinoamericanas y género; historia, géneros, obras; géneros populares y eruditos; géneros

e representação; gênero, etnicidade, corporalidades; consumo, territorialização e gênero; cenas musicais; recepção; etnografias do espaço público.

Conscientes de que para além da produção de conhecimento, o trabalho de pesquisa dos associados objetiva uma expansão nas possibilidades de diálogo com uma comunidade de mais ampla de pesquisadores nesta área de estudos. Ao publicar estes Anais - consultáveis graciosamente na sua página na Internet – a Diretoria da IASPM--AL acredita estar contribuindo de maneira eficaz para que o diálogo com a comunidade acadêmica se estabeleça de maneira profícua, uma vez que, para além de um panorama das reflexões e preocupações teóricas de um determinado tempo, a leitura dos textos favorece a aproximação e intercâmbio de ideias dos pesquisadores-associados, através de suas reflexões, aqui expostas.

Estas atas incluem uma parte substancial dos trabalhos apresentados no XI Congresso, acrescidos de contribuições trazidas pelos debates. Ressalte-se que a disposição dos trabalhos aqui presentes procurou seguir o programa do XI Congresso. Em assim sendo, estão agrupados por simpósio, por ordem alfabética, pelo primeiro nome do autor.

Simpósios: Dentre as nove propostas enviadas e aprovadas, sete delas conseguiram lograr êxito.

- *Jazz na América Latina* (Berenice Corti, Miguel Vera Cifras e Marilia Giller);
- *Leituras e releituras: a historiografia da música popular latino-americana através de seus* ícones (Marita Fornaro e Julio Mendívil)
- *Pesquisar sobre música: reflexões metodológicas e implicações subjetivas na construção do objeto* (Mercedes Liska, Malvina Silba, Carolina Spataro e Felipe Trotta)
- *Música, mídia e territorialidades* (Heloísa de A. Duarte Valente, Marita Fornaro, Martha T. Ulhôa)
- *Cenas musicais: peculiaridades, contradições e limites presentes na ambiência ao vivo e nas plataformas digitais* (Tatiana Rodrigues Lima; Jeder Silveira Janotti Jr.; Nadja Vladi Cardoso Gumes; Thiago Soares).

populares e historia; cuerpo y representación; género, etnicidad y corporalidades; consumo, territorio y género; escenas musicales; recepción, y etnografías del espacio público.

Conscientes de que, más allá de la producción de conocimiento, el trabajo de investigación de los asociados genera una expansión de las posibilidades de diálogo con una comunidad más amplia de investigadores en esta área de estudios, al publicar estas Actas –que se pueden consultar en la página de Internet– la Dirección de la IASPM-AL contribuye de manera eficaz para que el diálogo con la comunidad académica se establezca de manera provechosa, en una perspectiva que trasciende un panorama de reflexiones y preocupaciones teóricas de un tiempo determinado, pero de la que ya forman parte los planteamientos aquí expuestos por los investigadores asociados.

Estas actas incluyen una parte sustancial de los trabajos presentados en el XI Congreso, enriquecidos por las contribuciones generadas durante los debates. Se resalta que la disposición de los trabajos aquí presentes procura seguir el programa que tuvo el Congreso. Siendo así, están agrupados por simposio, en orden alfabético y por el primer nombre del autor.

De los nueve simposios propuestos, siete fueron aprobados y se desarrollaron con éxito:

- *El Jazz en América Latina* (coordinadores: Berenice Corti, Miguel Vera Cifras y Marilia Giller)
- *Lecturas y relecturas: la historiografía de la música popular latinoamericana a través de sus íconos* (Marita Fornaro y Julio Mendívil)
- *Investigar sobre música: reflexiones metodológicas e implicancias subjetivas en la construcción del objeto* (Mercedes Liska, Malvina Silba, Carolina Spataro y Felipe Trotta)
- *Música, medios y territorialidades* (Heloísa de A. Duarte Valente, Marita Fornaro, Martha T. Ulhôa)
- *Escenas musicales: peculiaridades, contradicciones y límites en ambientes en vivo y en las plataformas digitales* (Tatiana Rodrigues Lima; Jeder Silveira Janotti Jr.; Nadja Vladi Cardoso Gumes; Thiago Soares).

- *Práticas musicais em cenários de salão latinoamericanos: pasillos, choros, valsas, marzurkas, polcas, danzas, salsas* (Edwin Pitre-Vásquez, Alejandro Ulloa Sanmiguel e María Victoria Casas Figueroa)
- *Música, localidade e produção social do espaço na América Latina* (Julio Mendívil, Alvaro Neder e Christian Spencer, com o apoio de Evandro Higa)

O trabalho de edição esteve a cargo de um comitê que, para além da sua excelência profissional, em sua área de trabalho, reúne experiência editorial e no domínio da língua: María Luisa de la Garza (México), Carolina Santamaría (Colômbia), Simone Luci Pereira (Brasil), Álvaro Neder (Brasil). A Coordenadora do volume, Heloísa de A. Duarte Valente, agradece a todos pela exaustiva tarefa, realizada com e competência, rigor e pontualidade, com o endosso dos demais membros da Diretoria.

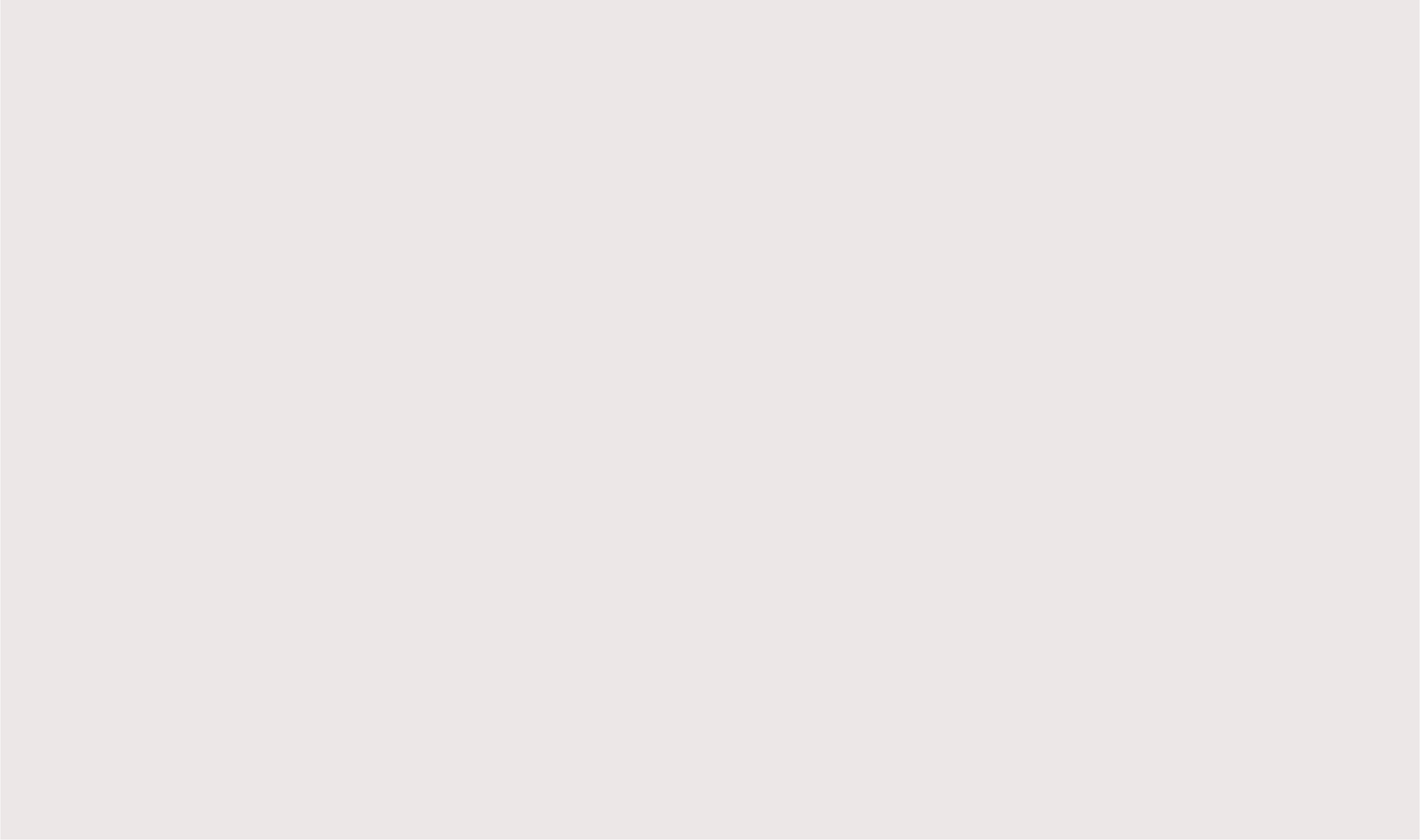
A Diretoria, igualmente, agradece a todos os autores que se empenharam franquear seus textos à comunidade acadêmica. Que estas atas proporcionem uma proveitosa e frutífera leitura!

Julio Mendívil **PRESIDENTE**
Herom Vargas **VICE-PRESIDENTE**
María Luisa de la Garza **SECRETÁRIA**
Berenice Corti **TESOUREIRA**
Heloísa de A. Duarte Valente **EDITORA**

- *Prácticas musicales en escenarios de salón latinoamericanos: pasillos, choros, valses, marzurkas, polcas, danzas, salsas* (Edwin Pitre-Vásquez, Alejandro Ulloa Sanmiguel y María Victoria Casas Figueroa)
- *Música, localidad y producción social del espacio en América Latina* (Julio Mendívil, Álvaro Neder y Christian Spencer, con apoyo de Evandro Higa)

El trabajo de edición estuvo a cargo de un comité que, más allá de su excelencia profesional en su área de trabajo, reúne experiencia editorial y el dominio de la lengua: María Luisa de la Garza (México), Carolina Santamaría-Delgado (Colombia), Simone Luci Pereira (Brasil), Álvaro Neder (Brasil). La coordinadora del volumen, Heloísa de A. Duarte Valente, agradece a todos por la exhaustiva tarea, realizada con competencia, rigor y puntualidad, con el respaldo de los demás miembros de la Directiva.

La Directiva, igualmente, agradece a todos los autores que se empeñaron en abrir sus textos a la comunidad académica. ¡Que estas actas proporciones una provechosa y fructífera lectura!

PRESIDENTE
VICEPRESIDENTE
SECRETARIA
TESORERA
EDITORA

JAZZ EN AMÉRICA LATINA

JAZZ NA AMÉRICA LATINA

COORDINADORES/COORDENADORES

Berenice Corti

Miguel Vera Cifras

Marilia Giller

PRESENTACIÓN

A tono con la propuesta del XI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Iaspm, el II Simposio Jazz en América Latina invitó a presentar trabajos que dieran cuenta de investigaciones en donde confluyeran distintas maneras de entender el *espacio* y los *lugares* con la práctica del jazz en nuestros países:

- Como áreas culturales y/o sociopolíticas en distintas escalas: local, nacional y regional. Música y territorialidad, desplazamientos, centros y periferias.
- Como circuitos culturales de producción, circulación y recepción/consumo de las músicas. Espacios de enseñanza-aprendizaje;música en vivo; espacios virtuales y/o presenciales; fijación y reproducción de material sonoro.
- Como *locus* imaginarios, simbólicos y performáticos de producción de identidades (socioculturales, artísticas, género, racializadas, nacionalizadas) y de usos sociales en las diferentes experiencias latinoamericanas.

De esta forma, se presentaron propuestas que se organizaron en torno a tres ejes principales: *Territorios estéticos a través de los artistas; Jazz y territorios locales; Territorios y des-territorios*. Las propuestas provinieron de Chile, Cuba, Brasil, Argentina, Venezuela, México y Colombia (según el orden del programa de actividades, que sigue más abajo).

Entre los aspectos más debatidos durante la extensa jornada, que arrancó temprano en la mañana hasta las 18 horas, se conversó sobre la necesidad de repensar las categorías genéricas que a modo de pares descriptivos no alcanzan a dar cuenta de las prácticas musicales jazzísticas en la región (bolero/jazz; samba/jazz; cumbia/jazz; rock-fusión; jazz y músicas tradicionales), en tanto las experiencias locales excederían esas categorías formuladas desde fuera de la región o a tono con necesidades comerciales de circulación y venta de los productos musicales (Party, Tomazoni/Santos, Goldsack/López, Franco, Vásquez, Querini/Samame).

APRESENTAÇÃO

De acordo com a proposta do XI Congresso da IASPM - filial latino-americana e do II Simpósio Jazz na América Latina, foram convidados a submeter trabalhos que tratassem de pesquisas preocupadas nas diferentes maneiras de entender o espaço e os locais onde ocorre a prática de jazz, nos países envolvidos:

- Como áreas culturais e/ou sócio-políticas, em diferentes escalas: local, nacional e regional. Música e territorialidade, deslocamentos, centros e periferias.
- Como circuitos culturais de produção, circulação e recepção/consumo de música. Ensino e espaços de aprendizagem; música ao vivo; espaços virtuais e/ou presenciais; fixação e reprodução de material sonoro.
- Como *lócus* imaginário, simbólico e performáticos de produção de identidades (sociocultural, artística, de gênero, racial, nacionalizada) e as práticas sociais nas diferentes experiências latino-americanas.

Assim, foram apresentadas propostas organizadas em torno de três eixos principais: *Territórios estéticos de artistas; Jazz e territórios locais; Territórios e desterritórios*. As propostas vieram do Chile, Cuba, Brasil, Argentina, Venezuela, México e Colômbia (na ordem das atividades do programa, que segue abaixo).

Entre os aspectos mais debatidos durante a extensa jornada, que começou no início da manhã até as 18 horas, foram discutidos sobre a necessidade de repensar as categorias genéricas, que enquanto pares descritivos não são suficientes para dar conta das práticas musicais de jazz na região (bolero/jazz; samba/jazz; cumbia/jazz; rock-fusion, jazz e música tradicional), enquanto que as experiências locais excedem essas categorias formuladas de fora da região que tambémmuitas vezes respondemàs necessidades comerciais de circulação e venda de produtos musicais (Party, Tomazoni/Santos, Goldsack/Lopez, Franco, Vásquez, Querini/Samame).

También se observaron casos de fuerte implicancia de la práctica musical jazzística en territorios y espacios urbanos locales, como es el caso de Santiago de Chile (Vera Cifras), la ciudad de San Crisóbal de las Casas en Chiapas, México (López Moya) y en Cuba (Rangel).

De esta forma se ha propuesto el Simposio y Grupo de Trabajo Jazz en América Latina como ámbito para repensar estas prácticas de acuerdo a las necesidades y características locales regionales.

Por otro lado, se observó que éstas no se circunscriben, en muchos casos, a los espacios territoriales nacionales, sino que una de sus características más apreciables está constituida por la mutua influencia con otras músicas no sólo del propio país sino también de la región. Al respecto se discutió sobre las rutas transoceánicas del jazz generadoras de intercambios (Calvi/Peralta, Giller, Corti), denominadas como "Ruta del oro y la plata" desde Europa hacia Brasil y Argentina (Giller),o "Atlántico Negro en y desde el Sur" (Corti), las que pueden incluir y/o complementarse con micro-rutas dentro y hacia el Cono Sur y el Caribe, y las de los países costeros del Pacífico (Calvi/Peralta).

También se discutió y puso en común bibliografía de análisis como "Analyser le Jazz" de Laurent Cugny (Giller/Franco) o PhillipTagg (Querini/Samame).

El cierre del Simposio estuvo a cargo de una performance que a modo de conclusión de su ponencia realizaron Juan Calvi y Marcelo Peralta, que se encuentra disponible aquí: https://www.youtube.com/watch?v=rufcLR1AJ34.

Entre las ponencias presentadas en el simposio están aquí publicadas:

- *Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina.*
  Berenice Corti.
- *Bajo Belgrano, el jazz y el rock de Spinetta-Jade.*
  Elina Goldsack y María Inés López.
- *El jazz argentino en el Real Book Argentina: Acercamiento a diferentes modos de producción.*
  Lucas Querini e Carlos Samame.

Também foram observados casos de forte implicação da prática musical jazzística em territórios e espaços urbanos locais, como é o caso de Santiago de Chile (Vera Cifras), a cidade de San Cristóbal de las Casas en Chiapas, México (López Moya) e Cuba (Rangel).

Desta forma, foi proposto o Simpósio e o Grupo de Trabalho Jazz na América Latina como uma área para repensar essas práticas de acordo com as necessidades e características locais regionais.

Além disso, observou-se que eles não estão limitados, em muitos casos, nos espaços territoriais nacionais, mas uma das suas características mais significativas está constituída pela mútua influencia com outras músicas, não só no próprio país, mas também na região. A respeito foram discutidas as rotas transoceânicas do jazz geradoras de intercâmbios (Calvi/Peralta, Giller, Corti), conhecido como "Rota de ouro e prata" da Europa para o Brasil e Argentina, (Giller) ou "Black Atlantic e o Sul "(Corti), o que pode incluir e/ou complementar com as micro-rotas entre o Brasil e os países do Cone Sul e do Caribe, e os estados costeiros do Pacífico (Calvi/Peralta).

Também se discutiu e foi distribuída entre os participantes a bibliografía de análise como "Analyserle Jazz" de Laurent Cugny (Giller/Fanco) e PhillipTagg (Querini/Samame).

O encerramento do Simpósio se deu com uma performance concluindo a comunicação apresentada por Juan Calvi e Marcelo Peralta, disponível no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=rufcLR1AJ34

Dentre as comunicações apresentadas no simposio, aqui estão publicadas:

- *Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina.*
  Berenice Corti.
- *Bajo Belgrano, el jazz y el rock de Spinetta-Jade.*
  Elina Goldsack e María Inés López.
- *El jazz argentino en el Real Book Argentina: Acercamiento a diferentes modos de producción.*
  Lucas Querini e Carlos Samame.

- *Gordon Stretton: trajetos do jazz na América Latina.*
  Marilia Giller y Jeff Daniels.
- *Alteridades sonoras: la práctica del jazz en Chiapas.*
  Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo
- *Babel jazz en Chile: vocerío de lengua-s en la ciudad.*
  Miguel Vera Cifras.
- *A relação de complementaridade entre piano e violão na peça Curumim, de Cesar Camargo Mariano.*
  Rafael Tomazoni Gomes y Rafael dos Santos

- *Gordon Stretton: trajetos do jazz na América Latina.*
  Marilia Giller – Jeff Daniels.
- *Alteridades sonoras: la práctica del jazz en Chiapas.*
  Martín de la Cruz López Moya e Efraín Ascencio Cedillo
- *Babel jazz en Chile: vocerío de lengua-s en la ciudad.*
  Miguel Vera Cifras.
- *A relação de complementaridade entre piano e violão na peça Curumim, de Cesar Camargo Mariano.*
  Rafael Tomazoni Gomes e Rafael dos Santos

PAUL WYER O LA METÁFORA CORPORIZADA DEL ATLÁNTICO NEGRO EN LA ARGENTINA

Berenice Corti

Magister en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Contacto: berenice.corti@gmail.com

Agradezco a Marilia Giller los intercambios y lecturas paralelas a partir de comprobar que nuestros trabajos se entrecruzaban, lo que intentamos volcar en las sesiones del Simposio Jazz en América Latina. También muy especialmente a Roberto Zavalla por el material sonoro de los Dixy Pals que tan gentilmente me facilitó. El Archivo Digital del Jazz Argentino (Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires) proporcionó el resto de los materiales sonoros. Leandro Donozo puso también a mi disposición su Archivo y Catálogo de Revistas de Música de Gourmet Musical.

El músico estadounidense Paul Wyer encarnó en sí mismo las diversas rutas del llamado Atlántico Negro que surgen de la historia del jazz del siglo XX: el Golfo de México, el interior de los Estados Unidos, la Europa atlántica y el Cono Sur. Su historia e influencia en el jazz de Argentina ofrecen un modo de comprender de manera novedosa la inscripción del jazz regional no como sucedáneo de una tradición musical específica sino como partícipe integrante de una formación cultural más amplia y transnacional.

PALABRAS CLAVE: Jazz argentino, Atlántico Negro, Paul Wyer, cuerpo y performance.

O músico norte-americano Paul Wyer encarnou em si as várias rotas do chamado Atlântico Negro que surgem na história do jazz do século XX: o Golfo do México, o interior dos Estados Unidos, a Europa atlântica e o Cone Sul. Sua história e influência no jazz da Argentina oferecem uma nova maneira de entender o registro do jazz regional não como consequência de uma tradição musical específica, mas como membro participante de uma formação cultural transnacional de maior amplitude.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz argentino, Black Atlantic, Paul Wyer, corpo e performance musical.

Del estudio del jazz en la Argentina surge una historia de singularidades que marcó la apropiación de esta música en el país: la del clarinetista y violinista Paul Wyer (1890-1959). No sólo por la influencia -aún escasamente reconocida- que le imprimió tempranamente al jazz local, sino también por el hecho de haber encarnado en sí mismo las múltiples posibilidades de rutas transatlánticas de varias vías, características del llamado *Atlántico Negro*. Así denomina el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy a las "formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales", originadas con la esclavización de africanos –pero no más de su exclusiva propiedad-, insumo fundamental de la constitución del capitalismo. Se trata de formaciones político culturales, dice Gilroy (1993: 2-3), que presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente, las cuales luego se reconvirtieron y resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX, en donde el jazz cumplió un rol crucial (Taylor Atkins, 2003: xi-xxii).

Además de estar implicado Wyer mismo -o por vía genealógica- en una travesía que comprendió a Nueva Orleáns, el Caribe y Europa, su periplo concluyó en el puerto de Buenos Aires, extendido a Río de Janeiro y Montevideo. De esta forma, Wyer nos ofrece también la oportunidad de incorporar a la idea de Atlántico Negro una mirada sobre los intercambios desde y hacia esta zona del mundo: como dice Luis Ferreira haciendo suyas las críticas de José Jorge de Carvalho: "una cultura atlántica negra bi-focal" debe ser considerada plural por "constituirse en una geohistoria marcada por las asimetrías norte/sur" (Ferreira, 2008: 234).

1. EL GOLFO DE MÉXICO Y LA EAST COAST

Paul Wyer nació en 1890 en Pensacola, Florida, de familia creole migrada de Nueva Orleáns en 1868. Cinco años después su padre fundó la *Ned Wyer's Creole* (o) *Cornet Band and Orchestra*, en donde más tarde se formarían como músicos sus propios hijos. La orquesta se presentaba en eventos públicos sociales y religiosos de la ciudad y otros lugares del Sur del país y Cuba, en fiestas populares y en el teatro de ópera local: su *creolidad* –si se me permite el neologismo- no era entonces sólo genealógica sino también musical.[1]

Según Kathleen Wyer Lane, sobrina nieta de Paul, éste y su hermano Edward Jr. (Ed) ingresaron a inicios de la década de 1910 a la banda de W. C. Handy, músico conocido como "El Padre del Blues".[2] Aunque Paul aparece ya durante el bienio de 1914-15 en Chicago actuando como líder de una banda en el Phoenix Theatre (Rye 2010a: 66), dos historias relativas a algunas de las composiciones más relevantes de Handy lo encuentran profundamente implicado a Paul Wyer. Una de ellas es "Memphis Blues" (1909), la primera en su tipo –un *blues song* de doce compases- en alcanzar éxito masivo en la industria cultural de la época a

1 Los datos aquí vertidos fueron reconstruidos a partir de los proporcionados por sus descendientes en: Jazz en Argentina – Celeste Jazz https://sites.google.com/site/celestejazz/paul-wyer-family; Afrigeneas http://www.afrigeneas.com/forum-books/index.cgi/md/read/id/10200/sbj/familyhistory-dark-light-almost-white-mem/; Ancestry.com http://boards.ancestry.com/surnames.wyer/14/mb.ashx y http://boards.ancestry.com/surnames.wyer/11/mb.ashx. También del sitio web de la DeVilliers Heritage Cultural Society http://www.devilliersmuseum.com/cultural-heritage-library.html. Los diferentes relatos mencionan que se trataba de una familia "creole de color" "mulata" o "creole español". La "Era de Creolización" en el estado de Louisiana durante el siglo XVIII refiere a la miscegenación de nativos, colonos y afrodescendientes esclavizados, que arrojó el surgimiento de varias generaciones de personas racialmente mezcladas, legalmente libres y con derechos económicos (Matthews 2001:

2 En correspondencia vía correo electrónico con la autora.

partir de la publicación comercial de su partitura en 1912.[3] Según Ralph de Toledano fueron los hermanos Wyer los violinistas de la grabación, en donde, dice el autor, se destacó Paul por sus líneas improvisadas de la última parte (1966: 40).

La otra composición es la famosa "St. Louis Blues" (1914) a la que se le ha adjudicado una supuesta coautoría o directamente autoría de Paul Wyer, en una no tan conocida polémica que aún no ha sido saldada. Mientras algunas fuentes lo afirman categóricamente (Hoefer 1952: 7; Leymarie, 1991: 305), el propio Handy lo desmintió en 1952 en una carta dirigida a los editores de la reconocida revista especializada Down Beat.

Toda la historia contiene además una discusión musical que atraviesa la idea misma del Atlántico Negro. Un mes antes de la desmentida de Handy, el periodista George Hoefer había recogido en Down Beat las declaraciones del baterista de W. C. en la época, Jasper Taylor, para quien el característico ritmo "español" de habanera presente en "St. Louis Blues" –el *spanish tinge* según Jellly Roll Morton- provenía de un arreglo musical de Paul Wyer.[4] Esta configuración rítmica estaría basada, según el baterista, en una música que Wyer habría aprendido de muchacho en la orquesta de su padre, en alguna ocasión durante sus frecuentes giras en La Habana. Handy respondió en su carta que "Wyer estaba equivocado", porque él "había escrito cada nota en 'St. Louis Blues'":

> Mi Banda de Ministriles tocó en el Prado de La Habana, Cuba, en 1899 -diez años de antes de conocer a Wyer-, y si ustedes leen mi libro, verán cómo me juntaba con los nativos capturando el ritmo de la rumba treinta años antes de que llegara a Broadway.[5] [...] En esa banda, a finales de los años noventa, tocamos composiciones que tenían el movimiento *Habanera*. El Tango fue tomado de una palabra africana "Tangana", que influyó en los españoles y que los españoles influenciaron en los sudamericanos, quienes a su vez introdujeron el movimiento que incorporé a mis *blues* como un llamado de la sangre. Tales declaraciones [las de Hoefner] son falsedades malignas que le quitan el crédito al *creador negro* del ragtime y a su contribución a la música americana" (Handy, 1952: 9).[6]

Esta historia nos permite arriesgar una hipótesis: además de probablemente herirle su amor propio, reconocerle –con o sin justicia- la coautoría a Wyer parecía implicar una negación del *origen negro* del blues y el ragtime, quizás porque Handy no consideraba que Wyer fuera una persona negra o tal vez no *lo suficientemente negra*. ¿Cuál sería para Handy la diferencia entre lo que él denominó "*Negro creator*" y la condición *otra* de Wyer? ¿No era asimilable ser *negro* a ser *creole*?

De lo que parecía no había duda ninguna, sin embargo, era del talento especial que habría poseído Paul Wyer.[7] Handy sí le atribuyó la autoría del primer *jazz break* de la historia del jazz, argumentando en su descargo haber incorporado este recurso en la partitura del "Memphis

3 Entre las versiones tempranas más reconocidas que le siguen se encuentran las de la Original Dixieland Jass Band (1921), la del propio Handy (1922), la de Bessie Smith (1925) y la de Louis Armstrong (1929).

4 En conversaciones que Jelly Roll Morton mantuvo con el etnomusicólogo Alan Lomax, dijo que el *spanish tinge* se encontraba en la música que "tocaban todas las bandas negras en Nueva Orleáns" hacia 1890, poniendo como ejemplos al "New Orleáns Blues" –que él firmó pero que admite no estar seguro de su completa autoría- y la adaptación que realizó de la habanera "La Paloma" (Lomax, 1938: 1681B, 1682A).

5 Se refiere a Handy, W. C. 1941. *Father of the Blues, an Autobiography*. New York: Da Capo Paperback.

6 La traducción es mía.

7 En la columna de Hoefner en *Down Beat*, Jasper Taylor relató cómo lo conocieron a bordo de un buque de vapor cuando aún no llegaba a los veinte años de edad. Se presentó ante Handy buscando una audición y luego pidió prestado un violín e interpretó de memoria piezas de ópera y distintos solos de ese instrumento. Antes de contratarlo, Handy le preguntó qué más podía hacer, y Wyer habría respondido tocando el clarinete, el piano, y realizando algunas destrezas en el trombón, además de "mostrar habilidades con el billar" (Hoefer 1952: 7).

Blues" como una sección específica (Handy, 1952: 9).[8] De haber sido de esta manera, Handy admite aquí que sus composiciones se nutrían de los aportes de otros músicos, en este caso del realizado por Wyer a su obra seminal.[9]

Los temas que en la época sí fueron editados con autoría de Paul Wyer fueron "Long Lost Blues" (1914) y "A Bunch of Blues" (1915), un *poutpourri* o *medley* de cuatro *blues* que incluía al anterior. Este último fue grabado por Handy en 1917, cuando Wyer ya no pertenecía a su orquesta.

Otro personaje clave en la vida del joven Paul Wyer fue el reconocido pianista también *creole* Jelly Roll Morton, quien contó detalles en la biografía escrita por Alan Lomax sobre cómo "habían sido amigos por años" luego de conocerse entre 1906 y 1907, siendo ambos jugadores de *pool* (Lomax 1950: 122, 129). De esa amistad surgió el conocido sobrenombre de Paul Wyer, llamado por Morton "Pensacola Kid" por su lugar de nacimiento y juventud.

2. EL CRUCE DEL ATLÁNTICO A EUROPA

El 31 de mayo de 1919 Paul Wyer integró uno de los tres contingentes de la *New York Syncopated Orchestra* (NYSO) que se embarcó desde Nueva York hacia Inglaterra en el buque *Northern Carmania*. Esa fue la primera denominación que tuvo la famosa *Southern Syncopated Orchestra* (SSO), fundada en 1910 bajo la dirección de Will Marion Cook. Para 1918 adquirió su nombre más reconocido ("*Southern*…"), llegando a integrar entre treinta y seis y cuarenta y seis músicos de los Estados Unidos -desde Nueva Orléans hasta Filadelfia- y de otros países como Antigua, Barbados, República Dominicana, Guyana, Haití, Jamaica, Martinica, Puerto Rico, Saint Kitt's, Santa Lucía y Trinidad. De África provinieron músicos de Ghana, Nigeria y Sierra Leona. Según la historia clásica del jazz, la SSO fue una formación clave tanto por incluir entre sus filas a Sidney Bechet –el primer saxofonista solista reconocido por su personalidad artística a la par de Louis Armstrong-, como por haber llevado y expandido a Europa la música llamada "negra" de la *Jazz Age*, que incluía también ragtimes y spirituals.

Para el ya citado Howard Rye, especialista en la historia de la SSO, Paul Wyer participó de sus presentaciones en el Philarmonic Hall de Londres, ocurridas entre el 4 de julio y el 6 de diciembre de 1919 (Rye 2010b: 5-6). Se alternaban con conciertos presentados como atracciones exóticas, consideradas *auténticas* por encontrarse ancladas en una condición racializada de los músicos: "*Negro Musicians, East End Concert To-Morrow* [sic]"; "*Real Ragtimes by Real Darkies*"; o "*Nigger Jazz Band*". La serie de conciertos también incluyó una velada a cargo de algunos de los miembros de la SSO en el Palacio de Buckingham, a iniciativa del Príncipe de Gales -posteriormente Eduardo III-, así como la animación de un baile de honor al presidente de Liberia de visita en Gran Bretaña (Rye 2010b: 5-6).

En diciembre de 1919 aparece documentado en París el inicio de una asociación que se prolongaría durante varios años con el baterista británico negro Gordon Stretton, nacido William Masters, descendiente de jamaiquinos por parte de padre. Daniels y Rye lo cuentan a Wyer entre el personal del grupo liderado por Stretton, que realizó actuaciones en París y Niza (Daniels y Rye, 2009: 83).

8 El *jazz break* es un recurso musical muy usual en el género hasta la actualidad. Consiste en el *corte* de la interpretación colectiva que suspende el tiempo de la pieza antes de un solo.

9 Agradezco a los músicos Alejandro González, Leonardo Pantino, Alejandro Santoni, José Angelillo y Jorge López Ruiz, y al especialista Sergio Pujol la discusión de este asunto vía la red social Facebook, los días 26 y 27 de mayo de 2014.

3. SOUTH BLACK ATLANTIC

Paul Wyer llegó a Buenos Aires el 5 de junio de 1923 (Miller 2005: 105–7), contratado por la famosa compañía revisteril Ba-ta-clán de Mme. Rasimí, en donde actuaba la conocida vedette Mistinguett. La segunda mitad del año los tuvo actuando en el cabaret Royal Pigalle (luego Teatro Tabarís) y en el teatro Opera; en el primero tocaron durante un mes como orquesta acompañante de la agrupación de tango de Roberto Firpo (Miller, 2005: 106), quizás en uno de los primeros antecedentes de lo que luego sería una práctica común de presentación conjunta de una (orquesta) típica y la (orquesta) jazz.

El día 22 la Syncopated Six de Gordon Stretton acompañó el debut de Mistinguett en *"C'est la Miss...!"*. El periódico bilingüe *Buenos Aires Herald* incluyó la siguiente crítica:

> A pesar de su nombre se trata de una jazz band en sentido jazzístico [...]; media docena de cacofonistas [sic] que se las arregla para producir música en circunstancias difíciles. Si bien no es para cualquiera sostener un horrible oboe [sic] y bailar al mismo tiempo, eso es lo que hace uno de ellos (presumiblemente Wyer) mientras el tipo del piano no logra mantenerse en su asiento aunque no se pierda ni un solo beat[10] (The Buenos Aires Herald, 24 de junio de 1923, p. 3, *apud* Miller, 2005: 106).

Tres semanas después la Compañía actuó en el Teatro Solís de Montevideo. Tanto como integrantes de la *troupe* revisteril como de manera independiente con la Syncopated Six, Wyer y Stretton emprendieron una serie de presentaciones en Río de Janeiro.[11] Al aproximarse el verano regresaron a Argentina, en donde realizaron actuaciones en la ciudad balnearia de *elites* Mar del Plata (Miller, 2005: 107).

Ya radicado en Argentina, en 1925 Paul Wyer grabó el tema *Milenberg Joys* (Electra 1086) de su viejo amigo Jelly Roll Morton, en compañía de una "Red Hot Orchestra".[12] La American Jazz Band de Eleuterio Yribarren -de quien Sergio Pujol dijo que "se ganó el título de primer *jazzman* argentino" (2004: 20) por su consecuencia en tocar en vivo y grabar discos de jazz-, registró también Milenberg Joys pero recién al año siguiente (Odeón 8100). Dos años más tarde Paul Wyer integraría también esta formación (Rye 2010a: 65; Pujol 2004: 35); junto a Arthur Crawford en saxo tenor y John Forrester en trombón le agregarían *swing* al combo, según la opinión de Pujol (Íbidem).[13]

10 Llama la atención de este autor el hecho de que la nota no haga "ninguna referencia al color de los músicos, quizás reflejando la propia heterogeneidad racial de Argentina" (2005: 107).

11 Revista Fon Fon Nro. 41, 13 de octubre de 1923, p. 34, Rio de Janeiro; O Estado de Sao Paulo, 30 de agosto de 1923, p. 2, citado en Miller 2005: 105-109. Agradezco este dato a Marilia Giller, así como toda la información con respecto a las actuaciones de Wyer en Brasil.

12 Si se tiene en cuenta que el primer registro fonográfico de una obra de Morton data de 1923 con *Wolverine Blues* en Chicago; que la primera en Europa fue la realizada sobre este mismo tema en Berlín por Albert Short & his Tivoli Sincopators también en 1925; y que algunas de las más relevantes de Morton datan del período 1926-27, podemos tener una verdadera noción de la influencia que Wyer estaba produciendo en el jazz local, introduciendo tan tempranamente la música de Morton en el país (Englund, 2014).

13 Dice Pujol, aunque el término swing estaba "aún ausente de toda jerga" (Pujol 2004: 35).

4. THE DIXY DAYS

La popularidad de Paul Wyer en Argentina comenzó cuando su orquesta Dixy Pals –en donde compartía la dirección con el pianista argentino Adolfo V. Ortiz- inauguró en 1934 la boite *Afrika* del Alvear Palace Hotel, convirtiéndose en su formación estable.[14] En el mismo año Radio Excelsior inició trasmisiones de estas actuaciones, lo que luego se realizó desde Radio Stentor.[15] Dice una nota presumiblemente de ese año en la revista Síncopa y Ritmo:

> "Africa", "característica" musical con que inicia sus transmisiones la orquesta de los Dixie Paes [sic] que dirige Paul Wyers [sic] compenetrado con el alma negra del ambiente de jazz americano y Carlos [sic] Ortiz pianista de grandes condiciones y de actuación muy destacada, merece especial atención ya que ha sido especialmente lograda, en inspiración melódica y en orquestación.[16]

Este tema presenta el estilo *jungle* que introdujera Jelly Roll Morton en 1927 con su *Jungle Blues*, popularizado luego por Duke Ellington en su período temprano del Cotton Club neoyorquino. "¡África!" (Víctor 37642, 1934) está basado en un ritmo binario en dos tiempos, acentuado en el primero de ellos, y presenta una forma característica de llamada y respuesta tanto en lo instrumental (llama la orquesta, responden las trompetas con sonido *wa-wa*), como en lo vocal (llama el solista con la melodía y responde el coro diciendo ¡África!).[17] La letra dice:

> "Congo land ¡Africa! / Jungle Band ¡Africa! / Animal Jazz all howling Wow-Wow / Night and day ¡Africa! / Huts of hay ¡Africa! / On saxophones of canibal bones they play / Dancing, prancing, heads bowning low / Moaning, broaming, all begging for more / Hear er gun ¡Africa! / Break and run ¡Africa! / To the Congo jungles down in Africa" *[sic]*.

Paul Wyer y sus Dixy Pals empiezan a tener una destacada participación en la industria cultural. Aparecen en los films "Crimen a las tres" (1935) y "Radio Bar" (1936)[18]. Ofrecen el repertorio jazzístico de ciclos musicales en Radio Belgrano, como el de la revista Caras y Caretas[19], las Audiciones Lux con Elsie Day y Tony Kemp[20], y el auspiciado por Jabón Federal.[21]

14 En la línea de saxofones estaban José Fumo, Narciso Nucifor y Cosme Caiati; en trompetas José Rondinelli y Noé Scolnick –reemplazado más tarde por Juan Pueblito-; en trombón Juan Luis Comitini; en batería Sam Geigner; en contrabajo Henzo Ricci; en guitarra y banjo Ahmed "Mike" Ratip; y como *crooner* o cantante en la *front line*, Goyito, luego reemplazado por Tony Kemp y Elsie Day.

15 Revista Síncopa y Ritmo, mayo de 1936, Nº 21-22, p. 74. Revista Caras y Caretas de Buenos Aires, 27 de octubre de 1934. Nº 1882, p. 130.

16 Colección de fotografías de Alicia Comittini, esposa de Luis Comittini, trombonista de la Dixie Pals. Disponible en https://www.flickr.com/photos/musicjazz/

17 En la grabación del tema y en un programa de un baile se consigna el género como fox-trot. La letra aquí transcripta fue extraída de ese programa de 1938 disponible en http://hiperjazz.com.ar/sibemol/nostalgias/images/A0001_Nostalgias_y__Precursores/med/00006.jpg

18 Dirección y guión de Manuel Romero, con Olinda Bozán y Juan Carlos Thorry. La Dixy Pals interpretaba el tema que daba nombre al film, y además participaban otras orquestas como la de Emilio Vardaro, Efraín Orozco y Almirante Jonás.

19 Revista Caras y Caretas de Buenos Aires, 4 de abril de 1936. Nº 1957, p. 7 y 18 de abril del mismo año. Nº 1959, p. 81. En esta última mención aparece compartiendo micrófono para la animación musical con la orquesta de Roberto Firpo.

20 Integraban además el programa Libertad Lamarque y Samuel Aguayo y su Gran Conjunto Folklórico Paraguayo. Revista Caras y Caretas, 23 de enero de 1937. Nº 1999, p. 88.

21 Grabaciones en vivo editadas en Argentine Jazz of the 30's Vol. 4. VirgilJazz CD 123, tomas de julio y septiembre de 1937: "I can't give you anything but love", "Swing High, Swing Low", "Whispering", "Christopher Columbus", "Boo-Hoo" y "Never Should Have Told You", de la colección Roberto Zavalla y Jorge Rodríguez (JR-RZ 3394-2478).

En 1937 realizaron giras en Santiago de Chile y Montevideo[22], año en que ofrecieron también en Buenos Aires el primer concierto de jazz anunciado como tal en Argentina (Pujol 2004: 46).

En 1938 la Revista Síncopa y Ritmo anuncia la separación de la dupla Wyer -Ortiz[23]; Howard Rye coincide en que en ese mismo año Wyer habría dejado la orquesta junto a Elsie Day para formar una nueva banda en el Alvear Palace (Rye 2010a: 65). En 1939 Wyer habría abierto su propio club (Rye 2010a: 65).

La última noticia sobre Paul Wyer documentada hasta el momento es su fecha de fallecimiento: 6 de febrero de 1959 en la ciudad de Florida, provincia de Buenos Aires (Rye 2010a: 65).[24] Antes que eso, aparecieron también algunas referencias a un supuesto muy buen pasar alcanzado por Wyer en la Argentina.[25]

5. GENEALOGÍAS

Dos músicos muy relevantes del jazz argentino reconocieron la influencia de Paul Wyer en sus carreras artísticas, Ahmed Ratip y Lois Blue. Dijo Ratip:

> Yo trabajé durante un tiempo con los Dixie [sic] Pals porque me hice muy amigo de Paul Wyer, ya que como hablaba inglés en forma fluida, era con el único que Wyer podía mantener una conversación. Por otro lado, eso significó que el director me permitiera tener un poco más de participación en la orquesta y me puso a cargo de la parte rítmica. [...] Aunque la Santa Paula tenía más público [...] en realidad los Dixie [sic] Pals hacían más jazz; sonaban más "negros", debido sin dudas a Paul Wyer. Los arreglos ya venían impresos, así que lo que verdaderamente distinguía a los Pals era la calidad de las improvisaciones. Adolfo Ortiz tocaba muy bien el piano y Wyer era un excelente clarinetista (Carrizo 2004: 29).

En la misma sintonía se expresó la cantante Lois Blue, para quien "la orquesta a la que yo califico como la única orquesta *negra* que había en Buenos Aires en mis comienzos era la de los Dixie's [sic] Pals"[26]. Y explicó:

> El jazz se conforma de tres elementos y uno de ellos lo comparte con la música popular norteamericana, el swing. Los otros dos elementos son el blues feeling o sentimiento de blues y ello quiere decir la "voz negra", los instrumentos que suenan como "negros" y que la orquesta total tenga un "sonar" como el de la orquesta negra. La tercera condición es sine que non: la improvisación. En la orquesta Hamilton-Varela había instrumentistas que improvisaban en forma excelente pero como orquesta carecía de los otros dos elementos. [...] El director (por Wyer) era negro, un hindú norteamericano y había sido íntimo amigo de Handy, el autor de St. Louis Blues (Diario La Opinión, 3 de octubre de 1976).

Reconstruyendo una genealogía de la influencia de Wyer en el Jazz Argentino, tras la disolución de la orquesta Dixy Pals José Rondinelli integró la Hawaiian Serenaders y Luis Comittini la Héctor y su Jazz. Ahmed Ratip formó la Cotton Pickers: de su segunda formaci-

22 Colección de fotografías de Alicia Comittini. Disponible en https://www.flickr.com/photos/musicjazz/

23 Revista Síncopa y Ritmo. Nº 46 mayo 1938, p. 77.

24 Estos datos fueron ratificados por Kathleen Wyer Lane, en correspondencia electrónica personal.

25 Me encontré con Pensacola Kid, el gran clarinetista de Florida" -contó el saxofonista Garvin Bushell-, "[...] me llevó a dar una vuelta por su rancho en un auto. El tenía mucha tierra por ahí abajo, y no llegué a verla toda. La había comprado por dos dólares el acre (Bushell *apud* Miller 2005: 107). El trompetista Bobby Booker se refirió también a "su hermosa casa [...], era muy popular y tenía un grupo muy bueno de tango y fox-trot". En "Bobby Booker's Life Story", Revista Storyville, Nº 101 June-July 1982, Essex.

26 La cursiva es mía.

ón se desprendió la Santa Anita Ritmo en el Alma; de su tercera formaron parte Hernán Oliva, Santos Lipesker, Lona Warren, Tito Alberti y Tony Salvador.

La continuidad de esta investigación se dirigirá a comprender esta influencia como encarnadura del conocimiento por el cuerpo (Bourdieu, 1997) en el jazz argentino, construido *en el marco de* y como *producto* del Atlántico Negro. También, como referencia más antigua de ese conocimiento incorporado y performático por parte de otros músicos de la historia del jazz local. Es decir, su conocimiento musical o de quienes tocaron con él, referido como un "modo de hacer" y de "sentir" la música a una manera "negra": quizás otro rizoma más, no muy explorado, del Atlántico Negro en el Cono Sur.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourdieu, Pierre. 1997. *Meditaciones Pascalianas.* Barcelona: Anagrama.

Carrizo, Edgardo. 2011. Juego de damas. Buenos Aires: Ediciones Calderón.

Daniels, Jeff y Rye, Howard. 2009. "Gordon Stretton: a study in multiple identities". En: PMH 4.1, pp. 77-90. ISSN 1743-1646.

De Toledano, Ralph (org.). 1966. *Frontiers of Jazz*. London: Jazz Book Club.

Englund, Björn. 2014. "Jelly Roll Morton – Plagiarist?"; "Jelly Roll Morton and the Melrose Brothers". En: Berresford, Mark *JVM Vintage Jazz Mart. The Magazine for Collectors of Rare Jazz and Blues 78s and LPs.* Disponible en http://www.vjm.biz/ [Consultado: 12 de junio de 2014].

Ferreira Makl, Luis. 2008. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina". En Gladys Lechini (org), *Los estudios afroamericanos y africanos en America Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

Handy, W. C. 1952. "Wyer Was Wrong". En: *Down Beat* Nº19, 21 de mayo, p. 9.

Hoefer, George. 1952. "Tales of Two Jazzmen: One True, Other False". En: *Down Beat* Nº19, 21 de mayo, p. 7.

Leymarie, Isabelle. 2005. *Jazz latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Lomax, Alan. 1950. *Mr. Jelly Roll*. New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap.

Matthews, Christopher. 2001. "Black, White, Light, and Bright: A Narrative of Creole Color". Artículo preparado para la conferencia *Past Narratives/Narratives Past*, Stanford University Archaeology Center, February 16-18.

Mello, Zuza Homem de. 2007. *Música nas veias. Memórias e ensaios*. Sao Paulo: Editora 34.

Miller, Mark. 2005. *Some Hustling This! Taking Jazz to the World, 1914–1929.* Toronto: Mercury Press.

Pujol, Sergio 2004. *Jazz al Sur*. Historia de la música negra en Argentina. Buenos Aires: Emecé.

Rye, Howard 2010a. "Southern Syncopated Orchestra: The Roster. En: *Black Music Research Journal* Vol. 30, No. 1, Spring 2010. pp. 19-70.

_____. 2010b. "Chronology of the Southern Syncopated Orchestra: 1919-1922". En: *Black Music Research Journal* Vol. 30, No. 1, Spring 2010. pp. 5-17.

Seigel, Micol 2009. *Uneven encounters. Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press.

Taylor Atkins, E. 2003. "Toward a Global History of Jazz". En: E. Taylor Atkins (org.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.

Referencias discográficas

Paul Wyer y Red Hot Orchestra. 1925. *Milenberg Joys*. Electra 1086.

Eleuterio Yribarren y American Jazz Band. 1926. *Milenberg Joys*. Odeón 8100.

Dixy Pals. 1934. ¡África! Víctor 37642.

VVAA 2003. *Argentine Jazz of the 30's* Vol. 4. VirgilJazz CD 123.

BAJO BELGRANO, EL JAZZ Y EL ROCK DE SPINETTA-JADE

Elina Goldsack

Profesora Asociada en la Cátedra de Audioperceptiva del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Directora del Proyecto de Investigación "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática" (CAI+D 2011), de la UNL. En el campo artístico se desempeña como pianista y flautista de diferentes grupos dedicados a la música popular de la ciudad de Santa Fe. Contacto: elinagoldsack@hotmail.com

Esta propuesta se enmarca en el proyecto "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática" (CAI+D 2011) que se desarrolla en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. A partir del disco *Bajo Belgrano*, tomado como objeto de análisis, se propone abordar un período de la obra de Luis Alberto Spinetta caracterizado por la fusión del jazz y el rock, tratando de profundizar en su vasta vida creativa y de comprender procesos de hibridación similares en la música popular argentina de ese período.

PALABRAS CLAVE: jazz; rock; Spinetta.

María Inés López

Profesora del Seminario de Música Popular y jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Texturas, Estructuras y Sistemas del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Integrante del grupo responsable del proyecto "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática". Ha integrado como guitarrista, arregladora y compositora diferentes grupos de música popular en Santa Fe. Contacto: ma.ineslopez@yahoo.com.ar

Esta proposta faz parte do projeto "Música popular Argentina. Processos de hibridação e circuitos alternativos de circulação a partir da abertura democrática» (CAI+D 2011), que é desenvolvido no Instituto Superior de Música da Universidad Nacional del Litoral. A partir do álbum *Bajo Belgrano*, tomado como objeto de análise, propõe-se abordar um período da obra de Luis Alberto Spinetta caracterizado pela fusão de jazz e rock, tentando aprofundar a sua vasta vida criativa e comprender processos de hibridização similares na música popular argentina desse período.

PALABVRAS-CHAVE: jazz; rock; Spinetta

1. INTRODUCCIÓN

Bajo Belgrano, editado en 1983, puede entenderse como un eslabón más de la trama musical de una época caracterizada por un contexto de efusividad, esperanza e idealismo relacionado con la vuelta a la democracia por un lado y, también, de oscuridad y de estupor vinculado a las aberraciones de la dictadura militar por el otro.

Si bien este disco se constituye como un claro emergente del momento, tanto desde el punto de vista musical como en el concepto de su arte de tapa, la relación con el contexto posee una impronta de sutileza y metáfora, propios de la obra de Luis Alberto Spinetta.

En el plano musical, la sociedad compositiva con Sujatovich (teclados) caracteriza el sonido del disco, a lo que se suma el aporte creativo de César Franov (bajo), Héctor Lorenzo "Pomo" (batería) y el uruguayo Osvaldo Fatorusso (percusión) como invitado. También se incorpora el aspecto técnico como concepto, ya que los distintos procesos empleados en la voz, las diferentes formas de grabación, la mezcla, la incorporación de efectos, entre otros aspectos, van conformando el resultado final.

A pesar de las constantes relativas al sonido, la armonía y la canción de jazz, cada tema de este disco se presenta como una obra en sí misma. A modo de ejemplo se realiza la transcripción de "Maribel" para estudiar el tratamiento armónico, rítmico y formal. Por otro lado también se propone el análisis auditivo en general, con inclusión de aspectos relativos al tipo de grabación o mezcla.

Se realiza previamente una revisión de definiciones que posibiliten la reflexión sobre el uso de terminologías relacionadas con la hibridación y la fusión. Al aporte de musicólogos, sociólogos, historiadores, se añaden las denominaciones utilizadas por los músicos, de manera que se intentan comprender los distintos procesos desde la práctica musical y la reflexión teórica.

Lo que Claudio Díaz señala como la estética de la búsqueda, la experimentación y el cambio que caracteriza la obra de Spinetta, será la vinculación más importante con los músicos dedicados a la denominada música de fusión en la Argentina (2005: 168).

2. PROCESOS DE HIBRIDACIÓN. EL JAZZ-ROCK DE SPINETTA JADE

La mezcla de géneros o estilos ha formado parte de procesos creativos de muchas músicas en el pasado y en la actualidad. La elección del término para definir la propia música en el caso de los músicos y lo que se estudia en el caso de los musicólogos ha marcado diferencias y continuos lugares de reflexión.

En el marco de los estudios etnomusicológicos y refiriéndose al contacto entre culturas diversas, Margareth Kartomi plantea que:

> Hasta hace relativamente poco, la mayoría de las referencias al contacto musical entre culturas versaba sobre los imperios coloniales europeos en Asia y África y el sistema colonial interno de las Américas; y en este contexto los prejuicios etnocéntricos eran abundantes. A menudo se distinguía entre géneros "puros, tradicionales", por un lado, y géneros híbridos, fruto de fertilización cruzada, pastiche, transplantados, exóticos, fusionados, mezclados, integrados, osmóticos, criollos, mestizos, mulatos, sincréticos, sintetizados, aculturados y doble-aculturados, por el otro. En ausencia de una terminología apropiada, los escritores tomaron prestadas estas expresiones de disciplinas tales como la biología, la botánica, la química, las artes culinarias, la física, la antropología, la lingüística y la mitología, y las aplicaron por analogía a los efectos musicales que se les parecían de una manera u otra. (Kartomi 2005: 358)

La utilización del término *hibridación*, asociando a la música la definición de García Canclini referida a procesos socioculturales, permite englobar expresiones variadas vinculadas a

esta práctica como *folklore de proyección, jazz-rock* o *fusión.* "Entiendo por hibridación –dice García Canclini– procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (2003: 2).

A diferencia del término *fusión*, en donde se intenta definir la no pertenencia a un género establecido, en el caso de *folklore de proyección*, la definición estaría partiendo de un género y explicando una práctica y, en el caso del *jazz-rock*, una mezcla determinada.

A la hora de analizar los procedimientos creativos utilizados en la música misma surge la necesidad de recurrir a los "géneros establecidos" como manera de comprender cuánto, cómo y qué de los mismos se utiliza. La identificación de los géneros en el ámbito musical se produce por la descripción de parámetros musicales concretos, como el tipo de sistema, el tipo de acordes o melodías, el patrón rítmico, los instrumentos que se utilizan, la interpretación, la forma, el tipo de recurso compositivo entre otros. En el caso de la *fusión*, la no inclusión de los "géneros establecidos" en su nombre determinaría una condición de "nuevo resultado" casi en la categoría de nuevo género. Sin embargo, el término *fusión* es utilizado muchas veces como sinónimo de *hibridación*, y englobando también al jazz-rock.

En relación a la fusión en la argentina, Sergio Pujol dice:

> Tomando la iniciativa del jazz, que a fines de los años 60 había buscado un contacto con el rock, músicos argentinos de distintas procedencias se atrevieron a ensayar lo que podríamos llamar una fusión argentina. Desde mediados de los años 70, la fusión se había convertido en una suerte de jazz-rock de frontera abierta. El término refería al último estilo de la saga histórica del jazz, pero también se postulaba como una invitación más general a desarrollar una música instrumental que abriera sus formas a la improvisación –o a solos de apariencia improvisada– y que tuviera la suficiente flexibilidad para dejarse permear por diferentes lenguajes. (Pujol 2013: 186)

En este sentido, Luis Alberto Spinetta manifiesta su concepción del jazz: "Me di cuenta que el jazz es la libertad que no fija límites a la inspiración. Te podés imaginar cualquier temática y sobre eso trabajar. Tres pianos con orquesta o siete oboes con un grupo de rock y bombo legüero. Eso es el jazz". (1983:12)

En el caso del rock, la fusión como práctica aparece desde su propia génesis y la incorporación de instrumentos propios del tango o el folklore, desde sus inicios, marca esta tendencia. Pablo Alabarces analiza la tensión entre los términos y determina su opción para describir estas prácticas en el rock:

> Es decir: lo que caracteriza al rock es su HIBRIDEZ CONSTITUTIVA, fenómeno típico de las culturas modernas; es el cruce lo que constituye el género, no su pureza. Cabe aquí una salvedad: prefiero usar el término HÍBRIDO (y toda su familia descendiente) antes que FUSIÓN. Pero descartando todas las connotaciones peyorativas que suele acarrear la palabra híbrido, tradicionalmente asociada a impuro, contaminado, sin personalidad (ni fu ni fa). Y evito fusión porque remite a formas musicales más o menos estandarizadas (la fusión folklórica o tanguera, por ejemplo), antes que a procesos más complejos donde los ingredientes intervinientes son múltiples y no solamente dobles. La hibridación es una categoría que me resulta descriptiva. (Alabarces 2005: 33)

Y el rock a su vez proyectará su influjo en distintos géneros provocando una nueva mezcla, como lo plantea Claudio Díaz:

> El rock empieza a mostrar una influencia que antes no se había notado, al menos con esa intensidad. En efecto, en campos como el folklore o la música melódica, tanto en cuestiones de imagen como en lo estrictamente musical, se observa la incorporación de la estética rockera (ya sea a nivel de arreglos, de timbres instrumentales, solos de guitarra o modulación de la voz). Algunos músicos, incluso, asumen esta influencia como parte de su proyecto estético (es el caso del Chango Farías Gómez o Antonio Tarragó Ros, por ejemplo). (Díaz 2005: 67)

3. EL SONIDO DEL DISCO

El recorrido por este disco plantea un concepto cargado de sentido siempre presente en la obra de Spinetta. En lo musical, el resultado conforma la idea del proyecto grupal en donde el aporte de cada músico va perfilando el sonido final. Así lo manifiesta el propio músico en el reportaje que le realizara Pipo Lernoud, describiendo los dos proyectos de esa época:

> Yo llevo adelante dos proyectos paralelos: uno personal, individual, llamémosle 'solista', cuyos últimos emergentes fueron los álbumes *Kamikaze* y *Mondo di Cromo*. Y el otro es el grupo de rock, el trabajo de varias personas juntas alrededor de una idea de sonido, una exploración continua y coherente, que es Spinetta Jade. (1984:12)

A lo largo de los diez temas, hay elementos comunes y otros que marcan diferencias. Podemos dividir los temas del disco en tres grupos, los firmados por Spinetta, los firmados por Spinetta-Sujatovich y un único tema que le pertenece a Sujatovich: "Ping Pong".

La presencia de Leo Sujatovich aportará ese mundo de teclados que identifica esta propuesta desde la interpretación y desde la composición. Podemos escuchar en "Ping Pong" (único tema instrumental del disco) la fuerte presencia de la fusión, marcada por ese *color* mezcla de jazz y rock propio de la base con un bombo pegado al bajo y una textura rítmica entre piano y guitarra que arman un *colchón* a la línea melódica realizada por los sintetizadores. También los solos marcan esta tendencia tanto en el solo de Sujatovich (2.28) como en el de Franov (3.03). El primero con frases de sentido rockero con mucha utilización del *pitch* y el segundo caracterizado por el sonido del bajo *fretless* (sin trastes), influencia del 'sonido Jaco Pastorius' de la época. A esto se suma la mezcla de la batería electrónica con la inclusión de "sonidos latinos" como el cencerro o agogós que incorpora Fatorusso. Otro sonido "especial" que tiene este tema está en el minuto 4:2 cuando se escucha un portazo con mucha *reverb*, efecto similar al del final del primer tema. (Este otro sonido pareciera ser una caída de micrófono.)

"Vida siempre", compartida en autoría con Sujatovich, es la más clara canción de jazz del disco, partiendo de una formación clásica del género (piano, bajo, batería). Se incorpora en los solos la guitarra eléctrica y después un sintetizador sobre el *colchón* de dos teclados con sonido de placas que desembocan en la vuelta a la tímbrica inicial con la aparición de la voz. A esto se suma la melodía sobre métrica de vals jazz, que comenzando sobre la novena del acorde inicia el *color* de las tensiones que van a caracterizar al tema sobre una estructura formal también particular. La sección A pareciera ser una estrofa desarrollada.

INTRO	A	A'	B	C	A''	CODA
piano	abb'cd ademán	abb'ce oración	Solo piano	Solo guitarra eléctrica teclado	abb'cd ademán	cambio métrico

TABLA 1. Forma con indicaciones tímbricas. Fuente: Elaboración propia.

En la repetición (A') en vez de volver a mi menor (tonalidad inicial) como ocurre la primera vez, modula a mi mayor generando una especie de estribillo (e de A').

Como lo describe Juan Pablo González, un análisis debe comprender muchos aspectos, incluidos los técnicos, que forman parte del concepto general del disco:

> Hay que recordar, sin embargo, que la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen letra/música/interpretación/narrativa visual/arreglo/grabación/mezcla/edición. El análisis entonces debiera considerar al menos un conjunto de estos textos y las relaciones semánticas producidas entre una determinada convergencia de ellos. (González 2001: 9)

En este disco la mezcla, los efectos de sonido, la edición, forman parte del hecho creativo. Caracterizándose por las mezclas estereofónicas y diferentes en cada tema, efectos (a los ya mencionados podemos añadir los efectos del final de "Resumen Porteño": a la izquierda un sonido de helicóptero y a la derecha otro de sirena), los procesos de la voz distintos en cada canción, por momentos duplicada, comprimida. Los sonidos elegidos para los teclados, el bajo con trastes en el primer y segundo tema y sin trastes en el resto del disco, la batería electrónica, mucha *reverb*, paneo *ping-pong* (ejemplo: comienzo de la "Era de Uranio") determinan parte de la serie de elecciones que fueron otorgando distinción a esta obra.

En el aspecto tímbrico y tecnológico, *Bajo Belgrano* marca más el final de una época que el principio de otra.

Los puntos que se relacionan con el pasado tienen que ver con los instrumentos utilizados pero también con los "no utilizados" (sintetizadores digitales, samplers). Una sonoridad general "analógica" carente de herramientas digitales que luego se aplicarán en el siguiente disco *Madre en años luz*.

El concepto del disco en cuanto a los textos de las canciones tiene que ver con una toma de posición del autor frente a la realidad de los hechos acontecidos en un pasado reciente y, en sus propias palabras, tratar de despegarse de esa imagen del músico que no puede narrar historias cotidianas. "Bajo Belgrano es una zona porteña. Son todas cosas que responden a la iconografía natural del bonaerense. Interviene ese río tan perlado que nos ha dado una añoranza tremenda, una permanente melancolía" (1985:12).

4. MARIBEL

La transcripción realizada para este trabajo representa una comprensión del tema desde otra perspectiva. Las repeticiones que requiere, el tiempo que demanda, la discriminación que se necesita realizar para entender el lugar de cada músico, así como la necesidad de tocar mientras se transcribe, posibilitan otro tipo de análisis que abarca también la interpretación y la composición.

En relación a la elección de "Maribel", dedicada a las Madres de Plaza de Mayo, se coloca en símbolo de una época y de un momento de fuerte vinculación con la realidad en la obra de Luis Alberto Spinetta. Respecto de este tema dice Sergio Pujol:

> "Maribel se durmió" fue una condensación de todas las facetas de Spinetta, pero con una actitud más atenta a la realidad inmediata por la que atravesaba la Argentina. Para él, la dictadura estaba subjetivamente comprendida entre "Las golondrinas de Plaza de Mayo" y "Maribel se durmió". (Pujol 2005: 246)

El propio Luis Alberto Spinetta explica, sobre el origen la canción:

> En realidad yo compuse "Maribel" acompañando la convalecencia de Valentino. Yo le silbaba la Novena Sinfonía de Beethoven y de ahí surgió la melodía de la canción. Mientras la tarareaba fui llegando a la conclusión de que si a Valen le pasaba algo malo, yo iba a tener que seguir cantando esa melodía, que no iba a llorar toda mi vida. Probablemente eso sea solo una teoría, pero la letra tiene ese sentimiento: "Canta tus penas de hoy". Este trasfondo me motivó a dedicarle el tema a las Madres de Plaza de Mayo, para que no llorasen a todos los seres que desaparecieron, sino que les cantasen. (Berti 1988: 79)

La canción comienza con un motivo en la guitarra, que se va a repetir durante todo el tema como intermedio de diferentes maneras. Este *riff* que dura cuatro tiempos se repite en once compases al que se le suma un compás de un tiempo completando los doce para la introducción, sobre esta trama, se escucha una melodía en el sintetizador que sobre la tonalidad de Sol mayor utiliza el do#, generando un sonido a modo Lidio. En el intermedio de las dos primeras estrofas aparece en cuatro compases (incluyendo el de un tiempo) y entre las dos secciones del estribillo vuelve el *riff* pero sin el agregado del compás de un tiempo.

Esta irregularidad métrica caracteriza a todo el tema, intercalando diferentes compases en los finales de frase.

La melodía de la estrofa con sus notas repetidas en el comienzo y en el final le da un *color* de himno a la canción, sumado a la progresión armónica hacia la dominante en la primera frase y hacia la tónica en la segunda.

La repetición del estribillo incorpora un cambio armónico en la primer frase que sorprende (al cuarto grado del final de la primera frase lo convierte en un II-V alterado del III grado) y en "canta tus penas de hoy" baja un semitono la tónica convirtiéndola en dominante de la nueva tonalidad de la última estrofa (F# con sexta agregada que resuelve en Bsus4).

El final del tema en B terminará de manera sorprendente sobre el acorde de Gmaj7, que coincide con la tónica inicial pero en el marco de la modulación representa un final sobre el sexto grado propio del intercambio modal, generando una sensación de suspenso. (Ver la transcripción que se anexa)

5. CONCLUSIONES

El análisis armónico, rítmico, formal, sobre la transcripción, así como el análisis auditivo con inclusión de aspectos relativos al tipo de grabación o mezcla, forma parte de una profundización en el aspecto musical de este disco.

En relación a las características observadas y su vinculación con la fusión, podemos señalar las siguientes: extensión de los temas, solos que no son exactamente de jazz ni de rock, grandes secciones dedicadas a la improvisación, búsquedas armónicas de mayor complejidad con el uso de tensiones, incorporación de timbres y ritmos de la percusión latina, estructuras formales asimétricas, agregado de sonidos no convencionales, lo experimental en la música y en los timbres.

El recorrido por las distintas definiciones en la perspectiva de sociólogos, historiadores, estudiosos de la música en general, posibilitó la reflexión sobre algunas de estas características revisadas en el análisis. La impronta instrumental señalada por Pujol en las características de la fusión cruzan las canciones de Spinetta generando secciones importantes dedicadas a los solos, a las introducciones, al uso de la voz como instrumento. La definición de Alabarces posiciona al rock como un género caracterizado por la mezcla y Díaz señala la influencia de ese género sobre las músicas urbanas del siglo XX, que van generando a su vez nuevas propuestas. La *fusión* como propuesta dentro del jazz generó posibilidades, más que reglas, y permitió a algunos músicos salirse de lo establecido con una actitud abierta.

El disco *Bajo Belgrano* también se presenta como una creación colectiva, en donde a partir de conceptos planteados por Spinetta y Sujatovich en este caso, se incorpora el sonido y las ideas de los demás músicos y técnicos.

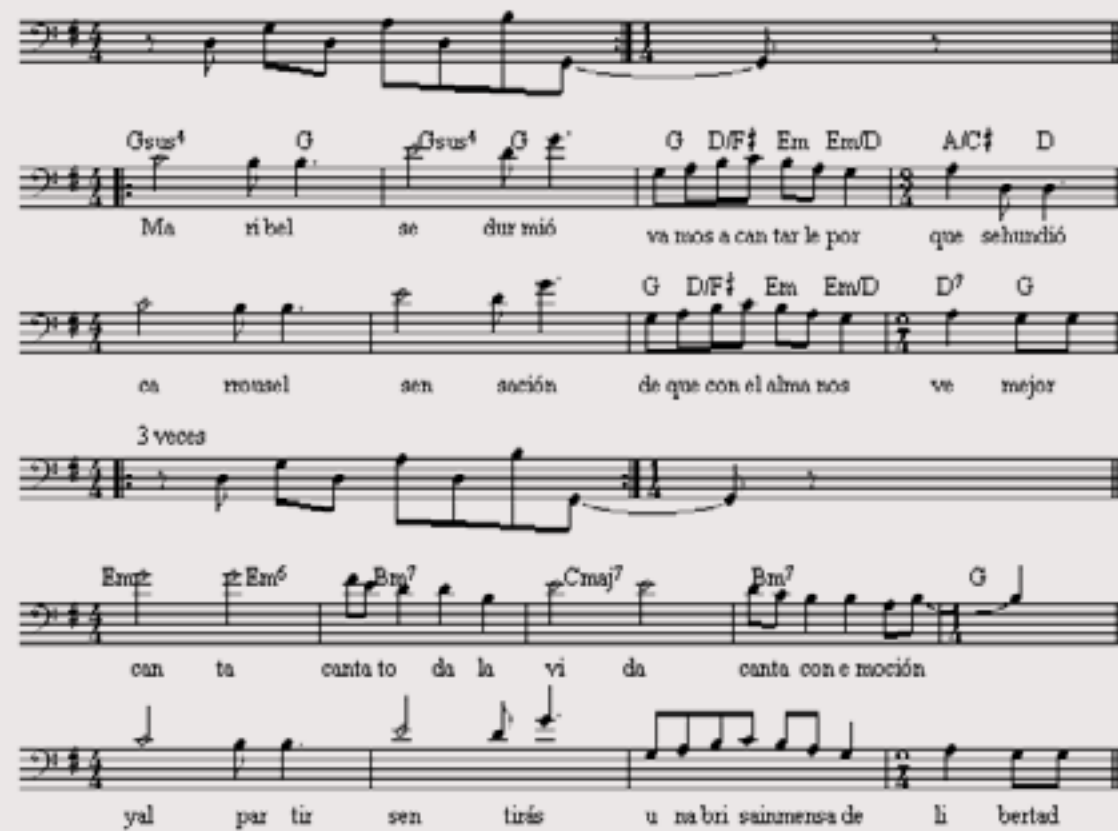



FIGURA 1. Transcripción de "Maribel". Realizada por Elina Goldsack. 2014.

REFERENCIAS

Alabarces, Pablo.1994. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Berti, Eduardo. 1988. *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Editora AC.

García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias recientes sobre hibridación". En: *TRANS-Revista transcultural de Música*, nº 7.

Díaz, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino*. Córdoba: Narvaja editor.

González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En: *Revista musical chilena*. v. 55, n° 195, pp. 38-64.

Kartomi, Margareth. 2001. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 357-382.

Lernoud Pipo.1983. "Spinetta se muestra entero". En: *Revista Canta Rock* n° 3.

_____. 1985. "Mantener viva nuestra rebeldía". En: *Revista Canta Rock* n° 33.

Pujol, Sergio. 2013. *Cien años de música Argentina*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

_____. 2005. *Rock y dictadura.* Buenos Aires: Planeta.

Discos

Spinetta Jade.1983. *Bajo Belgrano.* Discográfica: Ratón Finta/Interdisc. Bs.As. Argentina

Spinetta Jade.1984. *Madre en años luz.* Discográfica: Interdisc. Bs.As. Argentina.

EL "JAZZ ARGENTINO" EN EL *REAL BOOK ARGENTINA*: ACERCAMIENTO A DIFERENTES MODOS DE PRODUCCIÓN

Lucas Querini

Lucas Adolfo Querini. Pianista, compositor, docente, investigador. Universidad Nacional de Rosario. Contacto: lucasquerini@live.com.

Carlos Samamé

Carlos Samamé. Guitarrista, compositor, docente, investigador. Licenciado en guitarra por la Universidad Nacional de Rosario. Contacto: charlyliquido@hotmail.com.

En la primera década del siglo XXI, la escena jazzística de nuestro país experimentó un proceso de cambio que, a partir del 2001 y en coincidencia con los acontecimientos socioeconómicos producidos por la crisis de aquel año, favoreció la difusión y el surgimiento de nuevas propuestas musicales, las cuales evidenciaban una intensa búsqueda estética desde la composición. Como parte de este fenómeno se edita en el 2008 el primer cancionero de obras originales de autores argentinos relacionados al jazz, el Real Book Argentina (RBA). Nuestro trabajo intenta reflexionar sobre la creación de jazz fuera de sus fronteras de origen tomando como punto de partida las obras de este catálogo, particularmente aquellas que presentan estrategias compositivas para la inclusión de estructuras de música popular argentina en el lenguaje del jazz.

PALABRAS CLAVE: Jazz argentino; Real Book Argentino; Jazz Latinoamericano.

Na primeira década do século XXI, a cena do jazz na Argentina experimentou um processo de mudança que, a partir de 2001 e coincidindo com eventos sócio econômicos produzidos pela crise daquele ano, favoreceu a expansão e emergência do novas propostas musicais, que evidenciavam uma intensa pesquisa estética a partir da composição. Como parte deste fenômeno, é publicado em 2008, o primeiro catálogo com partituras originais de obras compostas por autores argentinos relacionados ao jazz, o Real Book Argentina (RBA). Nosso trabalho procura refletir sobre a criação do jazz fora de suas fronteiras de origem, tomando como ponto de partida as obras deste catálogo, principalmente as que apresentam estratégias de composição para a inclusão de estruturas da música popular argentina na linguagem do jazz.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz argentino; Real Book Argentino; Jazz Latino

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte del estudio realizado para la monografía de grado "El *jazz argentino* en el Real Book Argentina. Acercamiento a distintos modos de producción", para la licenciatura en Composición y Guitarra en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario. En primera instancia, comentaremos brevemente las características del proyecto RBA. Luego, haremos un acercamiento a los diferentes enfoques analíticos realizados y al criterio metodológico que sustenta los recortes aplicados. Finalmente, desde el análisis musical, nos acercaremos a algunas estrategias compositivas para vincular la música local con el lenguaje del jazz.

1.1. ¿Qué es el *Real Book Argentina*?

Sin precedentes en nuestro país, se trata de la primera recopilación de partituras de compositores argentinos cuyo denominador común es el jazz. Editado en 2008 en la ciudad de Buenos Aires por un equipo de trabajo que reúne a músicos y periodistas relacionados con el género, el RBA surge de la necesidad de los protagonistas de contar con un material que cristalizara el universo sonoro de lo que se ha dado en llamar en los últimos tiempos *jazz argentino*[1]. Los compiladores afirman en el prólogo de la versión *online*:

> Cuando esta idea comenzaba a querer precipitarse hacia el plano de concreción, no habíamos captado acabadamente el alcance y el sentido más profundo del proyecto; sí sabíamos de donde partía el deseo de que exista: de su falta. (...) El denominado "Jazz Argentino" –conformado por una variada gama de estilos y definido por una situación histórica, sociocultural y geográfica única– ha dado origen a un discurso con identidad propia. Las ideas que conforman este universo creativo se afirman como conjunto y encuentran morada en este libro.[2]

Este catálogo no solo adquiere relevancia como medio de difusión de la obra de grandes músicos de nuestro país, sino que representa una alternativa a las prácticas tradicionales relacionadas con los cánones de jazz norteamericanos. De esta manera, el jazz en Argentina no solo estaría vinculado a las prácticas de *standards* o a versionar obras de los referentes norteamericanos, sino que a partir del RBA se busca propiciar un intercambio de repertorio entre colegas y estimular nuevas búsquedas creativas.

El RBA cuenta con una edición impresa, una digital y el Ensamble RBA (formado por músicos destacados de la escena local de jazz), que ha editado tres discos de versiones de algunas de las obras que incluye el libro.

2. ENFOQUE METODOLÓGICO

Nuestro primer acercamiento al estudio del RBA se centró en los criterios de compilación y construcción del catálogo. Con el objetivo de reconocer qué tipo de recorte establece el RBA respecto de la producción de jazz en Argentina, realizamos un análisis estadístico a partir de datos biográficos de los compositores seleccionados y de su obra[3]. Los aspectos tenidos en cuenta fueron: la edad de los compositores, su formación musical, su actividad artística, su lugar de procedencia y de residencia, entre otros aspectos que nos permitieron

1 Tanto en artículos de prensa como en trabajos de investigación, se ha utilizado esta categoría para referirse a la práctica del jazz dentro del territorio argentino o de músicos argentinos en el exterior.

2 http://realbookargentina.com/proyecto.php [Consultado 14/01/2014].

3 Los detalles del análisis estadístico exceden las dimensiones de esta ponencia; nos referimos aquí sólo a las conclusiones y otros datos relevantes. La tabla completa de datos se puede descargar en https://bdp.academia.edu/LucasQuerini/Papers.

conocer el perfil de los músicos involucrados. De los resultados de este análisis pudimos arribar a la conclusión de que el RBA refleja la producción más reciente[4] de jazz en Argentina, principalmente de los músicos de mayor renombre en el circuito (artístico y pedagógico) de jazz en Buenos Aires y algunos de los que han logrado insertarse activamente en Estados Unidos y en Europa. De esta manera, no podemos pensar al RBA como una antología del *jazz argentino*, sino como un recorte de la parte "más visible" del impulso creativo de las últimas décadas.

Nuestro segundo paso en la investigación se centró en las obras del RBA y en sus características estéticas. Debido a la magnitud del corpus[5] y siendo nuestro objetivo el de identificar posibles prácticas compositivas recurrentes, adoptamos el siguiente criterio de clasificación, que plantea dos posturas estéticas:

A. Reelaboración de modelos norteamericanos. Aquellas músicas que evidencian una clara relación con la práctica jazzística norteamericana.

B. Inclusión de estructuras de la música popular argentina. Aquellas composiciones que, además de poseer recursos característicos del jazz, incluyen estructuras que remiten a géneros populares de nuestro país.

El criterio metodológico que adoptamos para fundamentar la categorización de cada obra se basó en cuatro diferentes perspectivas de análisis:

1. Referencias y datos extramusicales. Que contextualizan la obra y a su autor.
2. Información partextual. Títulos, subtítulos, indicaciones de carácter, *tempo*, género, comentarios y aclaraciones del autor que figuran en la partitura y que nos brindan los primeros indicios del carácter estético de la obra.
3. Tópicos. Estructuras musicales simples o complejas que remiten a un estilo, tipo, clase o género de música diferente. Nos apoyamos aquí en las propuestas metodológicas realizadas por Philip Tagg para el estudio de la música popular, particularmente en su artículo "Analyzing popular music.: theory, method and practice" (1998). Utilizamos la noción de *comparación interobjetiva* para relacionar las estructuras musicales de la obra analizada con otra música en un estilo pertinente y con funciones similares, pudiendo así establecer el carácter simbólico de estos fragmentos y fundamentar su vínculo con la música local o con la norteamericana.
4. Percepción. Los indicios que no aparecen especificados en la partitura[6], y que únicamente se pueden apreciar a partir de la *performance* o del registro sonoro.

De los resultados de este abordaje analítico nos interesa destacar, en primer lugar, que tanto las prácticas relacionadas con los cánones norteamericanos como las estéticas que vinculan el discurso jazzístico con la música local se manifiestan en el RBA en porcentajes similares. Por otro lado, aunque la música analizada presenta una gran variedad de matices, las categorías de clasificación planteadas nos acercan efectivamente a dos tendencias que a nuestro criterio caracterizaron la búsqueda estética de los músicos argentinos de jazz de principios de siglo. Ahora bien, si este catálogo representa de alguna manera la actividad creativa de las últimas décadas, y la mitad de sus obras incluyen estructuras de la música argentina, sin arriesgarnos a conclusiones determinantes podemos decir que la práctica compositiva relacionada con el jazz no solo ha incrementado, sino que se ha acercado mucho más a lo local en los últimos tiempos.[7] Si nos remitimos a uno de los textos principales de la historia del jazz en Argentina, *Jazz al Sur* (Pujol 2004), notaremos que la composición no ha

4 El 71,8 % del total de los compositores incluidos pertenece a la franja etaria que va de los 30 a los 50 años.

5 El RBA contiene 277 composiciones, escritas por 156 autores.

6 El RBA presenta generalmente un formato de edición al estilo standard de jazz, presentando la melodía, la armonía y algunas indicaciones del arreglo (*backlines*, *breaks*, *fills*, *voicings*, etc.)

7 Estudios como "La identidad del 'jazz argentino': Cultura y semiótica de un discurso de interpelación" de Berenice Corti (2007), analizan este fenómeno desde la sociología para reflexionar sobre este período histórico del jazz, las búsquedas estéticas y la construcción de identidad musical.

sido históricamente la disciplina más desarrollada, y si bien podemos nombrar antecedentes de hibridación, en ninguna otra época del jazz de nuestro país esta práctica fue tan popular.

3. EJEMPLO DE ANÁLISIS: "ASTOR CHANGES", DE ADRIÁN IAIES

Partiendo de esta contextualización del RBA y de la música que éste incluye, nos interesa centrarnos ahora en aspectos puntuales de las composiciones que vinculan al jazz con lo local. Atraídos por el resultado sonoro de estas obras nos preguntamos qué estrategias utilizan los compositores para lograr tal hibridación. Tomaremos como ejemplo una[8] de la obras de este grupo ("Astor Changes", de Adrián Iaies)[9] y la analizaremos a partir de las cuatro aproximaciones antes expuestas. De esta manera, plantearemos los siguientes interrogantes: ¿A qué música/s intenta remitir el compositor? ¿Qué estructuras y recursos musicales utiliza para tal fin? ¿Cómo las manipula para lograr la percepción más o menos evidente de lo que "pertenece" al jazz o a la música argentina?

3.1 Referencias y datos extramusicales

Adrián Iaies es un compositor y pianista que pertenece a los pioneros de la "nueva camada"[10] de músicos que han relacionado al jazz con la música argentina. Desde sus primeros discos, Iaies ha propuesto utilizar el repertorio popular argentino, ya sea del folklore, el tango o el "rock nacional", de la misma manera que los músicos norteamericanos utilizaron el repertorio popular de su país para transformarlo en *standards*. Para el compositor argentino, su punto de partida para la elaboración improvisada fueron tangos, chacareras o zambas tradicionales reelaboradas en el lenguaje del jazz.

3.2 Información paratextual

Al analizar el título de la obra, *Astor Changes*, podemos intuir una posible alusión al compositor Astor Piazzolla. Junto a esta sugerencia, encontramos en la partitura la siguiente indicación: "(Minor Rhythm Changes)". Evidentemente, el compositor aclara que la música estará relacionada con alguna de las características propias de esta forma.[11]

3.3 Tópicos

Partiendo de la lógica comparativa de la metodología de Tagg, nuestro enfoque de análisis consistió en extraer ciertas estructuras de la composición de Iaies para intentar relacionarlas tanto con la música de Astor Piazzolla como con elementos y procedimientos que conforman el lenguaje del jazz, para así reconocer las estrategias y las técnicas aplicadas.

Desde el punto de vista armónico: podemos destacar la reelaboración de la estructura armónica del *rhythm changes* incorporando modificaciones que logran acercar el nuevo esquema a la música de Piazzolla. La estructura de un *rhythm changes* tradicional consta de

8 Hemos decidido, dadas las exigencias editoriales del acta, ejemplificar las estrategias compositivas a partir de una misma obra, a diferencia de lo expuesto en la ponencia del congreso, donde presentamos ejemplos de diferentes compositores.

9 Véase *online* en: http://realbookargentina.com/score.php?IDTema=134. [Consultado 14/01/2014]

10 En una nota periodística con título "Circuito del jazz argentino", Sergio Pujol hace referencia a una nueva camada de músicos de jazz que empiezan a proponer desde la composición nuevos paradigmas evitando la imitación de los referentes norteamericanos.

11 El *rhythm changes* nace a partir de un tema que George Gershwin escribió y llamó "I got rhythm". La estructura morfológica y armónica del tema obtuvo rápida popularidad entre los músicos norteamericanos, quienes la utilizaron para componer e improvisar numerosas melodías ("CottonTail", de Duke Ellington; "Anthropology", de Charlie Parker; "Oleo", de Sonny Rollins; "Rhythm-a Ming", de Thelonious Monk, y centenares más). El nombre *rhythm changes* alude a tocar los cambios armónicos de I got rhythm.

32 compases articulados en cuatro microunidades, A-A-B-A, de ocho compases cada una. Funcionalmente la progresión armónica básica de la sección A es la siguiente[12]:

	Bb G-	C- F7	Bb G-	C- F7	Bb Bb7	Eb Ab7	C- F7	Bb	
	1	2	3	4	5	6	7	8	
	I VI	II V7	I VI	II V7	I V/IV	IV VIIb7	II - V7	I	

FIGURA 1. Esquema armónico básico de un rhythm changes.

FIGURA 2. Primeros ocho compases de Otoño Porteño de Astor Piazzolla.

Iaies toma como punto de referencia esta progresión y la utiliza (con algunas variaciones) en modo menor, logrando una sonoridad que nos remite a los primeros ocho compases de una obra emblemática de Piazzolla, "Otoño Porteño".

12 Expresamos nuestro ejemplo en la tonalidad de B♭ mayor, por ser ésta la tonalidad de uso más frecuente en la interpretación de *rhythm changes* y, a su vez, la que eligió Iaies para su composición. Existe un gran número de variantes de esta estructura; utilizamos aquí la de mayor popularidad.

FIGURA 3. Comparación de esquemas armónicos de la parte A de "Astor Changes" y "Otoño Porteño"

Al comparar ambas progresiones armónicas (ver fig.3) observamos que funcionalmente están muy relacionadas en su estructura morfológica y en la polarización de ciertas regiones armónicas. La estructura armónica de la sección B de la composición de Iaies corresponde a la forma característica del "puente" (*bridge*) del *rhythm changes*, en donde se suceden cuatro dominantes en relación de quinta descendente comenzando por el V/VI, luego V/II, V/V y V con un ritmo armónico de dos compases cada acorde.

Desde el punto de vista melódico: si analizamos los dos primeros compases (que contienen los motivos principales del tema A), también podemos establecer una relación con la melodía de "Otoño porteño". En la figura vemos cómo coinciden las polarizaciones de algunas notas en cuanto a acentuación y altura.

FIGURA 4. Comparación de motivos melódicos Changes" y "Otoño Porteño"

Otro recurso melódico interesante que utiliza Iaies es la hibridación a partir de estructuras rítmico-melódicas características de la estética piazzoliana, vinculadas a diseños melódicos cromáticos característicos del *bebop*[13] (estilo jazzístico en el cual el *rhythm changes* tuvo un auge de uso para nuevas composiciones). Extraemos a continuación los compases ocho y nueve del tema A en donde podemos apreciar el procedimiento de aproximaciones cromáticas (*chromatic approach* – c.a.) y su resolución a una nota del acorde (*chord note* – c.n.) a distancia de semitono; en el ejemplo observamos también el uso de doble aproximación cromática.

FIGURA 5. *Chromatic approach* en compases 8 y 9.

FIGURA 6. Acentuación melódica, rítmica y armónica del compás 6 de "Astor Changes".

Otro de los tópicos que refieren a Piazzolla aparece en el compás 6 de la línea melódica, y está relacionado tanto por el diseño rítmico como por la acentuación melódica que enfatiza el clásico patrón piazzolleano 3+3+2 (corcheas). La relevancia de este segmento melódico se ve reforzada por la aceleración del ritmo armónico que rompe la estructura clásica del *rhythm changes*.[14]

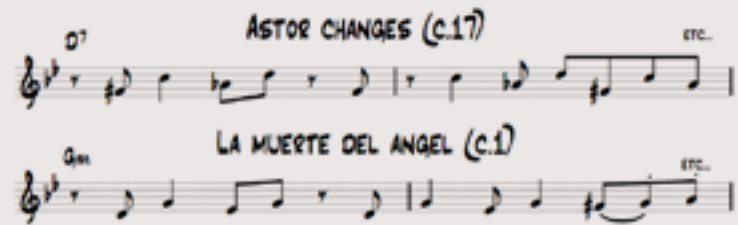



FIGURA 7. Comparación melódica entre "Astor Changes" y "Milonga del ángel"

Llegando al puente, en el compás 17, encontramos que el diseño rítmico y el perfil melódico encuentran relación con la melodía de "La muerte del ángel" (Piazzolla). La referencia es más lejana por el uso de la escala de tonos enteros en la elección de las alturas.[15]

Podemos nombrar también como tópico el recurso de las secuencias interválicas que en el jazz se denominan *patterns*. Los fragmentos melódicos que mostramos a continuación se asemejan en la sucesión (estricta en el caso de Piazzolla, más libre en la de Iaies) de estructuras intervalicas de 4J-2M/m.

13 Véase Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Series, Vol. 3: Jazz Line Book* (2004: 15-23).

14 Véase la estrucura armónica en pág. 6.

15 Este es un recurso muy frecuente en la improvisación jazzística para esta sección de dominantes de los *rhythm changes* o, de la sección B de muchas composiciones emblemáticas que presentan el mismo planteo armónico.

FIGURA 8. Comparación melódica entre “Astor Changes” y “Escualo”.

3.4 Percepción

Para completar el análisis musical, analizamos aspectos relevantes de algunas de las diferentes versiones que el autor ha registrado (Iaies 2002, 2005, 2007 y 2008), y que dan lugar a nuevas reflexiones. Si escuchamos la primer versión (2002), reparamos inmediatamente en que la instrumentación incluye un bandoneón como instrumento melódico, lo que aporta una sonoridad estrechamente ligada al tango. Lo que es más interesante aún es centrar la atención en la manera en que este instrumento interpreta la melodía, principalmente en el modo de articular. En su sección de solo, el bandoneonista (Pablo Mainetti) improvisa a partir de los recursos técnicos, mecánicos y musicales característicos del lenguaje improvisado del bandoneón en el tango y en Piazzolla, influyendo directamente en el resultado estilístico de ese fragmento musical. La batería en esta versión también plantea la mixtura de recursos de ambas músicas, acompañando por momentos de forma similar a la batería del octeto electrónico de Piazzolla pero sin redundar en los patrones típicos e incorporando recursos de acompañamiento de jazz. En contraposición, la versión del mismo tema registrada en el tercero de los discos mencionados (2007), cuya formación no incluye bandoneón (y es remplazado en su función solista por un saxo tenor), escuchamos cómo la manera de articular, predominantemente caracterizada por el efecto rítmico de “corchea con swing” o “atresillada”, modifica sustancialmente el resultado sonoro, que adquiere lógicamente, una atmósfera más familiar al jazz. En la improvisación los recursos que utiliza el saxofonista (Ricardo Cavalli) provienen del jazz, y si bien podemos detectar el uso intertextual de algunas estructuras de tango, el carácter es esencialmente jazzístico. De esta forma, además de las estrategias compositivas que Iaies plantea, podemos pensar en estrategias tímbricas e interpretativas en la elección de qué instrumentos utilizará en el combo y sobre todo, quién cumplirá ese rol. Así, la *performance* resignifica los elementos constitutivos de la composición por la dinámica sinérgica de la interpretación jazzística.

4. CONCLUSIÓN

El jazz en Argentina ha cambiado con el comienzo de siglo. El nuevo milenio nos sorprende con un gran caudal de músicos de jazz muy bien formados que traen nuevas propuestas estéticas para compartir y una gran inquietud de crear. La composición se presenta como el lugar de preferencia en donde pueden expresar su individualidad en el contexto de una música global como es el jazz. Si bien la improvisación sigue siendo el eje de la práctica jazzística, la pregunta que gana protagonismo es: ¿sobre qué estructuras, formas, melodías, ritmos, instrumentos, etc., queremos a improvisar? La respuesta es un gran número de obras originales que en algunos casos buscan distanciarse de las corrientes norteamericanas y relacionarse con las músicas de su territorio, mientras que en otros recrean a los grandes referentes o van más lejos aún tras las búsquedas de nuevos sonidos. El *Real Book Argentino* es un aporte muy importante que nos permite acercarnos a este vasto universo sonoro que se ha dado a llamar *jazz argentino*.

REFERENCIAS

Bergonzi, Jerry. 2004. *Inside Improvisation Series. Jazz Line Book. Vol. 3*. Boston: Advance Music.

Corti, Berenice. 2007. *La identidad del "jazz argentino": Cultura y semiótica de un discurso de interpelación.* Tesina: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Buenos aires: Facultad de Ciencias sociales, UBA.

Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.

_____. 2003. "Circuito del jazz argentino". En: *Noticias*, Edición Extra, N° 42, Buenos Aires, noviembre.

Tagg, Philipp. 1998. "Analyzing popular music: theory, method and practice", en *Popular music*, nº 2, 37-65.

VVAA. 2008. Real Book Argentina. Buenos Aires: Ediciones 14. Disponible en <http://realbookargentina.com/index.php> [Consultado: 14 de enero de 2014]

Discos

Iaies, Adrián. 2002. *Round Midnight y otros tangos*, Buenos Aires: Lola Records.

Iaies, Adrián, 2005. *Astor Changes / Tango Reflections*, Buenos Aires: EMI.

Iaies, Adrián. 2007. *Uno, dos, tres. Solo y bien acompañado*, Buenos Aires: S-Music.

Iaies, Adrián. 2008. *Vals de la 81Th & Columbus*, Buenos Aires: Sunnyside records.

GORDON STRETTON: TRAJETOS DO JAZZ NA AMÉRICA LATINA - 1920

Marilia Giller

Marilia Giller - Pianista, pesquisadora e professora do curso Bacharelado em Musica Popular da Universidade Estadual do Paraná - Campus II - Faculdade de Artes FAP/UNESPAR // Mestre em Música/Etnomusicologia (UFPR-2013) // Especialização em Música Popular Brasileira (FAP-2005) // Bacharelado em Música Popular (FAP-2007). Ênfase em: musica popular; arquivos e documentação; Jazz na América Latina, Brasil e Paraná. Contato: magiller@gmail.com

Jeff Daniels

Jeff Daniels - Liverpool Hope University - Creative Campus – Inglaterra - Masters Degree Popular Music and Society Feb-2013. Great nephew of William Masters / Gordon Stretton.

O presente estudo apresenta aspectos da trajetória do músico Gordon Stretton (Liverpool + 1887/Buenos Aires – 1983) e sua atuação na América Latina. O objetivo principal é observar os circuitos internacionais, assim como, entender as relações profissionais e musicais realizadas como parcerias, produções e os locais de circulação. Ao verificar a chegada do jazz e os elementos que o desenvolveram nos países do Cone Sul da América Latina notamos que muitas Jazz Bands norte-americanas e europeias transitaram entre as cidades do Brasil, Argentina, Uruguai e Chile, levando para esses lugares os modelos musicais em voga. Em 1923, Gordon Stretton foi um dos pioneiros do jazz nas cidades por onde passou e sua contribuição artística e cultural o posiciona como um dos responsáveis pela internacionalização do jazz na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: Gordon Stretton, Jazz, América Latina, Música Popular,1920

Este artículo presenta los aspectos de la trayectoria del músico, Gordon Stretton (Liverpool + 1887 / Buenos Aires - 1983) y su actuación en América Latina. El objetivo principal es observar los circuitos internacionales, así como también entender las relaciones profesionales y musicales llevadas a cabo como asociaciones, producciones y locales de circulación. Al observar la llegada de jazz y los elementos que se desarrollaron en los países del Cono Sur de América Latina, nos damos cuenta que muchas de las Jazz Bands norte-americanas y europeas transitaron entre las ciudades de Brasil, Argentina, Uruguay y Chile llevando para estos lugares, los modelos musicales de moda. En 1923 Gordon Stretton fue un pionero del jazz en las ciudades por donde pasó y su contribución artística y cultural lo posicionan como uno de los responsables de la internacionalización del jazz en América Latina.

PALABRAS CLAVE: Gordon Stretton, Jazz, América Latina, música popular, 1920

1. O JAZZ TRANSOCEÂNICO NA AMÉRICA LATINA

Esta pesquisa busca estudar a trajetória do músico Gordon Stretton, realizada na América Latina no inicio da década de 1920, e principalmente, observar sua passagem pelo Brasil no ano de 1923. Neste tempo Gordon vinha atuando na Europa, Londres e Paris, logo, chegou a Buenos Aires, passou por Montevidéu e pelo Brasil, no Rio de Janeiro. Depois disto, fixou-se em Buenos Aires, até o fim de sua vida em 1983 (Daniels & Rye, 2010).

Se analisarmos os movimentos culturais ocorridos durante a modernidade e pontualmente o advento do jazz na América Latina, notamos os novos modos de identidade social e cultural formadas após o fim da Primeira Guerra Mundial. Entre os novos hábitos citadinos, a dança moderna norte-americana, feita ao som de músicas sincopadas surgem, promovendo transformações e o aparecimento de um tipo de conjunto instrumental, conhecido como Jazz-band (Giller, 2013:66).

É recente a abordagem sobre o jazz na América Latina e noções a respeito do jazz latino-americano, assim como, a observação das rotas e intercâmbios musicais ocorridos entre os países ocasionados por músicos em transito. Em cada continente ou país, a tradição do Jazz desenvolveu-se conforme movimentos de circulação especificos, estes, são apontados por Mark Miller (2005) e Taylor Atkins (2003), e na América Latina por Pujol (2004), Delannoy (2012), Corti (2012).

Alguns elementos fundamentais para o desenvolvimento do *Jazz* neste período foram desenvolvidos por meio de partituras, fonogramas, imprensa e também por companhias artísticas ativas em teatros, salões, cafés, clubes e boates, e mais tarde, nas salas de cinema e programas de rádio, gerando com isto, a circulação de músicos, artistas, entusiastas e produtores.

Ao contemplar as primeiras aparições de grupos de jazz no Brasil notamos que muitas *Jazz Bands* internacionais chegaram acompanhando vedetes famosas dos palcos europeus. Um exemplo é a companhia francesa de revistas *Ba-Ta-Clan* que visitou a América Latina em 1923, trazendo como estrela de seu elenco, a vedete Mistinguett que dançava e cantava, acompanhada pela *Gordon Stretton Jazz Band* ou *Syncopated Six* (Daniels & Rye, 2010:5). Esta banda é possivelmente, a primeira *Jazz Band* formada por músicos negros a se apresentar no hemisfério sul, justificando assim a importância desta pesquisa, pois ainda, além de agregar músicos brasileiros, eles também levaram para a Argentina e Uruguai um novo modelo musical.

Estas histórias de deslocamentos, como a de Gordon Stretton, principalmente frente ao panorama transoceânico do Jazz, reproduz em parte a ideia de Paul Gilroy (1993), no livro 'Atlântico Negro', que busca definir a modernidade a partir do conceito de diáspora negra e seus episódios de deslocamentos, viagens e perdas, mas, observadas aqui, aquelas trajetórias ligadas ao hemisfério sul do oceano Atlântico, ocorridas nos primeiros anos da década de 1920. Exemplo disso, a trupe francesa *Ba-Ta-Clan*[1], sob direção da empresária Madame Bénédicte Rasimi, que além de marcar a renovação no mundo do espetáculo em geral na América Latina, tem participação direta na passagem de Gordon Stretton e o seu grupo '*Syncopated Six*' no ano 1923.

Para fixar este panorama em transito, nos amparamos na ideia do mapa de trajetórias, que vem sendo desenvolvido e realizado pelo 'Grupo de Trabalho Jazz na América Latina' do IASPM-LA (Corti 2012:361), o mapa nos traz à luz o complexo sistema de rotas efetuadas por artistas entre os continentes, formando um movimento transnacional, que também inclui o Brasil e as suas cidades portuárias, principalmente o Rio de Janeiro. Os caminhos marítimos realizados por passageiros de varias espécies, entre a Europa, o Brasil e a Argentina, foram estudados pelo pesquisador José Carlos Rossini (1995), que nomeia este trajeto como 'Rota

1 Nota-se que, a Companhia apresentou-se pela primeira vez no Brasil em 1922, no Teatro Lírico no Rio de Janeiro (RJ).

Ouro e Prata[2]', relacionando o ouro ao Brasil e prata à Argentina. Identificamos assim a trajetória de Gordon Stretton, e consequentemente dos músicos que o acompanharam.

2. GORDON STRETTON NA ROTA OURO E PRATA

Gordon Stretton nasceu como William Masters em 5 de Junho de 1887, e passou seus últimos anos, até sua morte em 03 de maio de 1983, na Argentina. Nascido em Liverpool, (UK) mas com ascendência jamaicana e irlandesa, inicia a carreira com nove anos acompanhando a trupe de dança de meninos sapateadores, chamada *Eight Lancashire Lads*. Depois, torna-se famoso no teatro britânico com seu canto e dança. Em 1907, participa do *Jamaican Choral Union*. Lidera o coro em Liverpool e atua em 1914 com o grupo *Versátile Four*, pioneiros do jazz na Inglaterra. Nos últimos anos da década de 1910, em Paris, Gordon Stretton, com 35 anos, monta o sexteto *Orchestra Syncopated Six*, sendo atração dos cafés franceses. Em meados do mês de maio grava seis faixas para o rótulo *Pathé de Paris*[3] (Daniels & Rye 2010:82). Em 1923 o grupo acompanha a vedete Mistinguett na turnê da *Companhia Ba-Ta-Clan* realizada na América do Sul, incluindo a Argentina, Uruguai e o Brasil.

Rumo a Buenos Aires, os jornais brasileiros anunciam a passagem da Companhia francesa pelo Rio de Janeiro no dia 28 de abril de 1923. Na capital portenha, a *Ba-Ta-Clan* inaugura a temporada no dia 4 de maio, e para juntar-se a Companhia Gordon Stretton e seu sexteto chegam em Buenos Aires em fins de maio. Depois de quase dois meses, partem para Montevideo, no Uruguai, no dia 15 de julho e estreiam no '*Teatro Solis*' no dia 19 de julho. No dia 29 julho, partem para o Rio de janeiro chegando dia 3 de agosto de 1923 (Daniels & Rye, 2010). A Companhia *Ba-Ta-Clan* estreia no Rio de Janeiro no dia 4 de agosto, no '*Teatro Lyrico*', fazem duas temporadas no Rio de Janeiro, em agosto e em outubro, estando durante o mês de setembro em São Paulo.

A *Jazz Band* de Gordon veio para acompanhar as apresentações de Mistinguett e Earl Leslie, ambos já haviam consquistado os palcos de Paris, porém, no inicio de setembro, a dupla parte para Nova York, e Madame Rasimi, logo passa a anunciar a substituição dos artistas pelo cantor Randall em '*Bonsoir*' a 3º revista do *Ba-Ta-Clan*. Porém, Gordon Stretton permanece no Brasil até dezembro e nestes tres meses no Rio de Janeiro, alarga seu espaço de ação profissional atuando em espaços diversos, realizando produções e contracenando com artistas locais.

Pelas notícias de jornais do período, procuramos observar os movimentos de Stretton, primeiro pelas noticias relacionadas a Mistinguett e Leslie, e em um resumo da revista '*C'est la Miss*', constatamos a apresentação da maioria das canções de Mistinguett como: *"Une femme que marche"*, *"Carolina"*, *"La Lolita"*, *"Mon Homme"*. Em seguida Earl Leslie aparece com *"Speciality"*. Em '*La marche d l'etoile*' Mistinguett aparece no quadro *"La fabrique des revues"* e no 2º ato, surge em *"J'em ai marre"*, a seguir Earl Leslie apresenta *"Lês* Cannes" acompanhado de Mistinguett e da '*Gordon Stretton Jazz Band*'. Em *"Le dancing*" Mistinguett exibe a canção *"Java"*. (O Paiz, RJ, 14/08/1923).

A produtora Madame Rasimi também organiza apresentações e chás dançantes em tardes elegantes nos hotéis de luxo. Em 10 de agosto, realiza-se a primeira '*Festa da Moda*', com um '*Chá Dançante*' animado pela '*Gordon Stretton Sincopated*'. No '*Hotel Glória*', em 15 de agosto, acontece outra festa, para a comemorar do dia de Nossa Senhora da Glória e

2 Percebemos na pesquisa, dois pequenos pre-trajetos: o primeiro liga os EUA até a EUROPA, nele chegam músicos que mais tarde farão parte da história de Stretton, como Paul Wier, John Forrester, Will Marion Cook. O segundo pre-trajeto: a rota entre Londres e Paris, nele Stretton e os demais chegaram na capital francesa. (Daniels & Rye 2010; Miller 2005; Atkins 2003).

3 Foram registradas por Crickett Smith e Bobby Jones nos trumpetes, Paul Wyer no clarinete, Adolph Crawford e Sadie Crawford nos saxofones e o trombonista John Forrester. Sabe-se que Gordon foi o cantor, a bateria foi de Dordley Wilson (Daniels & Rye 2010:82).

também data de criação do hotel. Entre as surpresas artísticas anunciadas, a apresentação da '*Gordon Stretton Jazz*'.

Mistinguett iria deixar a Companhia a partir do dia 24 de agosto, e neste mesmo dia os artistas participam de um festival artístico no '*Teatro Lírico*', realizado em benefício da '*Casa dos Artistas*' e promovido pelo jornal A Noite do Rio de Janeiro (A Noite, RJ, 15/08/1923). Durante a última semana de agosto os jornais passam a anunciar o baile de inauguração do *"Hotel Copacabana Palace"* para o dia 1° de setembro, como atração principal a estrela parisiense Mistinguett e seu bailarino Leslie supostamente acompanhados da '*Gordon Stretton Jazz Band*'[4]. Alguns comentários sobre a festa noticiam a presença das "figuras mais em voga dos teatros", Mistinguett se apresenta naquela noite entre várias orquestras, uma delas a brasileira '*Jazz Band Sul-Americana*' de Romeu Silva. Ainda, neste mesmo dia, a '*Jazz Band Gordon Stretton*', apresenta-se no '*Restaurante Assyrio*' durante todas as noites em uma longa temporada (A Noite, RJ, 03/09/1923).

Após a partida de Mistinguett para Nova York, o nome de Gordon Stretton vem a público com mais evidencia a partir do mês de setembro até fins de dezembro de 1923. Madame Rasimi segue com a revista *'Oh! La! La!'* e novos artistas principais: Diamant e Randall. Em setembro, partem para uma temporada em São Paulo no '*Teatro Santana*'. Nota-se, portanto, que Gordon não acompanhou esta temporada,visto que no dia 23 de setembro encontra-se a notícia de uma ação judicial dele contra os empresários do *Ba-Ta-Clan*, exigindo destes, seis passagens, uma para ele e as outras para seus companheiros, ao que tudo parece, o representante da empresa entregou as passagens pedidas (Correio da Manhã, RJ, 23/09/1923).

4 Porém, no dia 31 de agosto, surgem dois protestos dos empresários brasileiros Lambart & C e Jose Loureiro, que gerenciavam o *Ba-Ta-Clan* no Brasil. Os protestos foram um contra Mme Rasimi, na qualidade de diretora da Companhia *Ba-Ta-Clan* e outro contra o Copacabana Palace Hotel, pois conforme clausula contratual, provavelmente os principais artistas da Companhia, não poderiam participar de outros acontecimentos artísticos.

No dia 06 de outubro, Gordon Stretton aparece organizando uma '*soirée*' dançante no salão do *'Palace Hotel'*. O baile foi em homenagem aos oficiais do cruzador americano 'Richmond' (O Paiz, RJ, 06/10/1923). Neste jornal aparece uma foto do sexteto, como também, na Revista Fon Fon, 13 de outubro 1923. Nota-se em ambas a descontração na postura dos músicos, que procuravam estar vestidos de maneira idêntica, basicamente seguindo o padrão - terno escuro, calça branca e gravata borboleta - na atmosfera geral notamos certa irreverência.

Stretton e sua banda estreiam no '*Cinema Central*' no dia 26 de outubro para uma temporada longa. Em *O Imparcial* do dia 04 de novembro, encontra-se um desenho a lápis, em linhas que definem a imagem do sexteto que ainda apresentava-se no '*Cinema Central*', em quatro horários e durante 20 minutos, alternando-se com outros artistas e as projeções cinematograficas da *Fox Film*. Incluindo uma temporada com a artista brasileira *'Helly 1ª'* e o trio de sapateadores: '*Douglas, Marie Cook e Jones*', conhecidos como os 'Reis dos Sapateadores' (O Imparcial, RJ, 04/11/1923).

Gordon faz uma temporada durante o inicio de dezembro no '*Casino Teatro Phoenix*', e em meados daquele mês, estréia apresentando danças e cantos característicos 'norte americanos'. Ele aparece nos jornais brasileiros até o dia 22 de dezembro, depois disto, partiu para apresentar-se no verão de Mar del Plata na Argentina.

Em Buenos Aires, sabe-se que acompanhou filmes mudos no *'Cinema Paramount'*, e partilhou o palco com a Cayetano Puglisi Orchestra, foi o artista preferido do Príncipe de Gales (o futuro Rei Edward VIII e Duque de Windsor) quando este visitou a Argentina em 1925. (Daniels & Rye 2010). No ano de 1928, consta que o clarinetista brasileiro Luis Americano, um dos ícones do Choro, trabalhou três meses tocando na orquestra de Stretton. Em julho de 1929 ele aparece no '*Cine Teatro Suipacha*', em março de 1931 Stretton apresentava-se no '*Side Beach Ocean Club*', Mar del Plata, Argentina.

Em 1931, o jornal Diário Carioca de 7 de junho, anuncia a chegada da artista Little Esther acompanhada da '*Gordon Stretton Jazz Sinfônico*', formada por 15 músicos, do qual fazia parte o brasileiro Orozino Souza. Depois de uma longa temporada na Europa o grupo passa por Buenos Aires e Rio de janeiro. Gordon continua trabalhando e produzindo até falecer em Buenos Aires em 1983, aos 95 anos.

3. EM TRÂNSITO PELA AMERICA LATINA

Para perceber o caminho realizado por Gordon Stretton na América Latina, nos baseamos em livros de referência como: Guinle (1953); Ikeda (1984); Vedana (1997); Pujol (2004), Miller (2005); Mello (2007).

O primeiro livro sobre Jazz no Brasil - '*Jazz Panorama*' - lançado em 1953 com autoria de Jorge Guinle (1953) anuncia a passagem de Sretton em 1922 quando este acompanha "Mistinguett com sua companhia Ba-Ta-Clan, chega ao Rio para atuar no Teatro Lírico, trazendo consigo uma orquestra de negros americanos cujo chefe era o baterista Gordon Straight". Lembramos que a Companhia *Ba-Ta-Clan* não pertenceu a Mistinguett, e sim a Madame Benedict Rasimi, ainda, a vedete francesa Mistinguett vem ao Brasil no ano de 1923 e não em 1922. Também notamos que a orquestra é noticiada como sendo de "negros americanos"[5], vamos lembrar que alguns eram norte americanos, mas Gordon é nascido em Liverpool e seu nome aparece como 'Gordon Straight' (Guinle 1953:90).

No capítulo cinco, do livro '*Música nas Veias*' de Mello (2006:6), aparece a informação "Na primeira excursão da Companhia *Ba-Ta-Clan* ao Brasil, em 1923, o instrumento [a bateria] foi a sensação do conjunto do baterista americano Gordon Stretton, o '*Gordon Stretton Jazz Band*', que acompanhava a cantora e bailarina Little Esther". Neste trecho, observamos um equívoco, pois a primeira excursão da Companhia Francesa foi no ano 1922, e Gordon Stretton acompanhou Little Esther somente em 1931, com um grupo em formação de jazz sinfônico. Mello acrescenta, em nota de rodapé, o nome dos músicos americanos que acompanharam Stretton, são eles: John Forrester (trombone ou piano), Paul Wiser[6] (clarineta) e ainda, um trompetista que foi substituído pelo brasileiro Ignácio Acioly (Mello 2006:76). É interessante notar que estes músicos também aparecem na gravação da Andreozzi *Jazz Band*[7], a maioria fox-trots americanos, Paul Wiser na clarineta e o trombonista John Forrester tocando piano.

A presença dos novos instrumentos nas formações instrumentais é notada no Brasil, quando neste tempo a maioria dos grupos brasileiros mantinha formações conhecidos como "regional", constituída basicamente por violão, flauta, cavaquinho e percussão. Os autores concordam que a bateria foi trazida ao Brasil em 1919, durante a excursão do pianista euro-americano Harry Kosarin, acompanhado de sua *Jazz Band* (Guinle 1953; Ikeda 1984; Tinhorão 1998; Mello 2007).

No livro 'O Jazz em Porto Alegre', Hardy Vedana (1987) lembra que o músico Herald Alves do Jazz Espia Só, começou a usar a bateria completa, a partir de 1924, quando "naquele ano, um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton *Jazz Band*, tendo como cantora Little Hester, fizera uma tournée pela América do sul com a Companhia de Revistas *Ba-Ta-Clan,* da Mistiguett (...)". É importante notar neste texto, o autor cita a passagem do *Ba-Ta-Clan* no ano 1924, e não em 1922 ou 1923. O autor diz que a cantora é Little Esther, além do

5 Esta questão que identifica os músicos como 'norte americanos', pode indicar aspectos que envolvem problemas inerentes a raça, nacionalidade, identidades locais ou produção de outras identidades como forma de negociar com as novas culturas intercontinentais.

6 Paul Wier - aparece o nome Wiser, na realidade seu nome é Paul Wier, conhecido como Pensacola Kid (Miller, 2005).

7 O grupo era liderado pelo violinista paulista Eduardo-Andreozzi (1892-1979), e apresentava-se na sala de espera do Cine Odeon e no ano 1923.

nome 'Hester' estar escrito de forma diferente, reafirmamos que a artista não fez tournées com o *Ba-Ta-Clan*, e somente passou pelo Brasil em 1931.

Dois autores indicam a possibilidade de Gordon ter se fixado no Brasil, em Pujol (2004:20), lê-se que Stretton "no final dos anos [19]30 voltou para ficar - começou em Buenos Aires, depois de ter passado longa temporada no Brasil, e sendo bastante conhecido em Paris". Hardy Vedana (1987:18) escreve: "Basta dizer que o baterista do conjunto, em virtude da fama que aqui obteve, acabou se radicando no Brasil" (Vedana 1987:18). O grupo de Gordon também é mencionado como introdutor do banjo, instrumento típico de *Jazz Bands* e que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais (Vedana 1987:17).

Em uma entrevista chamada: *'Gordon mudou tudo no Rio'*, localizada no *Diário da Noite* de 1961, Jorge Guinle descreve a atmosfera da estréia do Ba-Ta-Clan: "Realmente, o Rio de Janeiro em peso movimentou-se naquela noite de 4 de agosto de 1923 para assistir no Teatro Lírico". Guinle descreve que "acompanhando o dançarino e cantor Earl Leslie (...), vinha esse famoso "The Gordon Stretton Syncopated Six". Segundo o autor, "Gordon era um mulato escuro, cabelo repartido, baixo e magrinho, mas tocava as 'parpas' o piano".

Guinle finaliza afirmando, "o *Fox* entrou, o *Charleston*, o *Ring Times* e outros ritmos tomaram conta do Rio de Janeiro, apesar de já serem aqui tocados" e complementa "pode-se dizer que com a Gordon Stretton, todas as orquestras de jazz se modificaram no Rio". E por suposto, no Brasil e outros países da América Latina. Guinle conclui a entrevista contando sobre Gordon, "Quando veio ao Brasil tinha uma grande reputação em toda a Europa e realmente no período de 1923 modificou o sistema e a maneira de execução de nossas orquestras de jazz" (Diário da Noite, 1961).

No jornal *A Pátria*, encontra-se uma entrevista peculiar de Gordon Stretton, chamada: *'O Jazz - O que nos disse o Sr. Stretton'*. Para ele, o Jazz Band é "Fruto ótimo de nossa época de movimentos, de rapidez, de desvairamentos, de super refinamentos, em que os nervos gastos de emoções violentas, sentem necessidades de coisas novas, estranhas, esquisitas". Nota-se a euforia daquele momento quando ele segue dizendo, "O jazz-band é o futurismo da música. Na Europa, abalada e pasmada pela guerra, as tropas americanas não só levaram o triunfo de suas armas e o vigor de suas energias: fizeram muito mais do que isto, deixando o jazz-band". Gordon explica que a "arte do jazz não é a arte comum de uma partitura qualquer. Nem todo mundo pode ser jazz-bandista, porque para ser jazz-bandista é preciso que se seja um talento criador, saber converter todos os pequenos motivos que a hora sugere, em notas estranhas, dentro do ritmo particular, personalíssimo". Sobre o Brasil ele diz "colhemos os louros de havermos introduzido aqui a música sem par que no velho continente se faz um delírio" (A Pátria, RJ, 22/09/1923).

Uma questão que necessita reflexão é o fato da maioria dos autores e anúncios de jornais divulgarem Gordon Stretton como sendo um músico norte-americano, ou americano, ou que sua *Jazz Band* é norte americana. Devemos levar em consideração que os fatores sociais na América Latina eram confusos e ainda estão em transformação. As questões de raça, nacionalidade e identidade, carregam histórias de colonialismo e racismo, visto que, a miscegenação socio-cultural se processou em complexos panoramas. Nos meses que ficou no Brasil, Gordon manteve relações profissionais e musicais, foram realizadas parcerias com cantores, instrumentistas e bailarinos, as produções atingiram uma proporção efetiva nos principais locais de circulação. Gordon Stretton, além de um dos pioneiros, foi um dos responsáveis pela internacionalização do Jazz no panorama cultural transoceânico ocorrido na América Latina.

REFERÊNCIAS

Atkins, E. Taylor. 2003. *Toward a Global History of Jazz*. En E. Taylor Atkins (ed.) Jazz Planet. Jackson: University Press of Mississippi

Corti, Berenice. 2012. *Aportes para el debate sobre el Jazz em América Latina: desde el Latin jazz hacia el Jazz latinoamericano.* Actas del Congresso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL. Córdoba, Argentina: abril, p.361

Daniels, Jeff E Rye, Howard. 2010. *Gordon Stretton: A Study In Multiple Identities*. London: Equinox, Publish.

Delannoy, Luc. 2012. *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino.*

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

Giller, Marilia. 2013. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz.* / (dissertação de mestrado) Curitiba: UFPR.

Guinle, Jorge. 1953. *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: Ed Agir.

Ikeda, Alberto. 1984. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. São Paulo: Comunicações e Artes vol. 13.

Mello, Zuza, Homem de. 2007. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34.

Miller, Mark. 2005. *Some hustling this! taking jazz to the world: 1914-1929*. Canadá: Mercury Press.

Pujol, Sergio. 2004. *Jazz ao Sur, história de la musica negra el la argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Rossini, José Carlos. 1995. *Rota Outro Prata*. São Paulo: GPO Ltda.

Tinhorão, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

Vedana, Hardy. 1987. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&P.

Referencias internet

Ba-Ta-Clan. 1923. La marche d l'etoile - O Paiz, RJ, 14/08- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=ba-ta-clan> [Consulta: 24 fev. 2010]

Ba-Ta-Clan. 1923. Casa dos Artistas – A Noite, RJ, 15/08 - Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178661_05&pasta=ano%20169&pesq=ba-ta-clan> [Consulta: 18 de mar. 2010].

Gordon Stretton - Hotel Gloria - O Paiz, RJ, 06/10- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178681_05&pasta=ano%20165&pesq=Gordon-Stretton> [Consulta: 15 de mar. 2010]

Gordon Stretton. 1923. Assyrio – A Noite, RJ, 03/09- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178531_08&pasta=ano%20219&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 27 de mar. 2011].

Gordon Stretton. 1923. Richmond– O Paiz, RJ, 06/10- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 14 de maio. 2012].

Gordon Stretton. 1923. Cinema Central– O Imparcial, RJ, 06/10 - Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178259_03&pasta=ano%42253&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 25 de maio. 2012].

Gordon Stretton. 1931. Richmond– Diário Carioca, RJ, 07/06- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=179489_09&pasta=ano%42574&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 16 de agos. 2012].

Gordon Stretton. 1961. Jorge Guinle – Diário da Noite, RJ, 06/10- Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 14 de maio. 2012].

Gordon Stretton - Richmond - Revista Fon Fon, 13/10 1923; Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=175389_06&pasta=ano%42214&pesq= Gordon-Stretton> [Consulta: 16 de março. 2013].

ALTERIDADES SONORAS: LA PRÁCTICA DEL JAZZ EN CHIAPAS

Martín de la Cruz López Moya

Sociólogo y antropólogo social. Profesor-investigador del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Es autor del libro *Hacerse Hombres Cabales. Masculinidad entre Tojolabales* (CIESAS-UNICACH 2010) y coautor del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (CESMECA-UNICACH-Juan Pablos, editor 2014). Líneas de investigación: masculinidades, música popular, culturas urbanas, juventudes. Contacto: martindelacruzl@yahoo.com.mx

Efraín Ascencio Cedillo

Sociólogo, fotógrafo y Antropólogo Social. Es profesor-investigador del CESMECA-UNICACH. Coautor del libro *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (CESMECA-UNICACH-Juan Pablos, editor 2014). Líneas de investigación: globalización, culturas urbanas, antropología visual y música popular. Contacto: efrain.ascencio.cedillo@gmail.com

Lo que aquí presentamos forma parte del proyecto de investigación "Consumo Cultural e Imaginarios Urbanos en el Sur de México", inscrito en la línea de Investigación "Globalización y Culturas Urbanas" del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH)

La música de jazz, de algún modo, ha estado presente en la vida musical de los entornos urbanos de Chiapas desde que este género comenzó a expandirse como una industria transnacional. En estos espacios locales, las marimbas ensambladas como orquestas fueron el principal vehículo para la difusión de esta práctica musical. Actualmente, la convergencia en Chiapas entre músicos locales y de otras latitudes hace del jazz una práctica musical renovada que se expande entre los gustos musicales en esta región. En esta aproximación a la escena del jazz en Chiapas queremos establecer algunas relaciones entre esta práctica musical y la apropiación de los espacios urbanos.

PALABRAS CLAVE: jazz, alteridad musical, ciudad, espacio urbano, Chiapas.

O *jazz*, de algum modo, tem estado presente na vida musical dos entornos urbanos de Chiapas desde que este gênero começou a expandir-se como uma industria transnacional. Nestes espaços locais, as marimbas montadas como orquestras foram o principal veículo para a difusão desta pratica musical. Atualmente, a convergência entre músicos locais e de outras latitudes em Chiapas faz do *jazz* uma prática musical renovada que se expande entre os gostos musicais nesta região. Nesta aproximação à cena do *jazz* em Chiapas, queremos establecer algumas relações entre esta prática musical e a apropriação dos espaços urbanos.

PALAVRAS-CHAVE: *jazz*; alteridade musical; ciudade; espaço urbano; Chiapas

1. EL JAZZ EN CHIAPAS

En esta entidad del Sur de México las armonías del jazz, en tanto práctica musical resultado de procesos transculturales, fueron integradas a las marimbas orquesta que, desde los años cuarenta emulaban a las *big ban* de la era de *swing*. La improvisación que es el elemento que distingue este género de otras formas musicales, ha sido un recurso entre los marimbistas durante sus actuaciones en vivo. Distinguen también al jazz las fusiones con las armonías tradicionales que se producen en los espacios locales y su condición contingente porque esta música siempre se reinventa y se crean nuevas posibilidades musicales. Se trata entonces de un proceso musical híbrido caracterizado por un entorno de confluencias musicales, del desarrollo de las industrias culturales como el cine, la radio y la televisión, así como de nuevas formas de habitar la ciudad y la nocturnidad como experiencia, donde ocurren múltiples encuentros entre músicos y escuchas de diversas latitudes.

Las ciudades de Chiapas no estuvieron ajenas a esos procesos de expansión de la música popular mediatizada. El recurso musical local fue la difusión de las marimbas como el instrumento emblemático de la cultura musical chiapaneca. Este instrumento de percusión melódica similar a un piano de madera desde el siglo pasado fue ensamblado como una orquesta con otros instrumentos de percusión, de cuerdas y de alientos. La popularización de las marimbas orquesta en Chiapas al estilo de las grandes bandas de Estados Unidos, durante la segunda mitad del siglo pasado, está de algún modo asociada con el legado musical (boleros y estándares de jazz latino) de los Hermanos Domínguez; músicos originarios de Chiapas pero que residieron en la ciudad de México. Sin embargo, el jazz no había mostrado una renovada vitalidad hasta la década de los noventa y esto ha sido gracias a la participación de músicos que interactúan en la escena local.

Para aproximarse a la historia reciente a la práctica del jazz en Chiapas, proponemos considerar al menos tres procesos que convergen en la configuración de una escena jazzística caracterizada por las fusiones de las sonoridades locales con las innovaciones musicales: 1) los intercambios entre músicos locales y los que viajan por Chiapas a raíz de que esta región cultural se significó como un lugar de destino turístico y un espacio social para una intensa actividad política derivada del levantamiento neozapatista; 2) los procesos urbanos recientes, las migraciones y el desarrollo turístico que propician nuevas formas de habitar la ciudad; 3) las políticas culturales de la música que ponderan como sello las sonoridades y las identidades locales. Habría que agregar un elemento más: la enseñanza del jazz y la reciente creación de las licenciaturas de jazz y de música popular en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH).

Referirnos a la escena del jazz en Chiapas nos conduce necesariamente a hablar de sus protagonistas, de diversos actores, músicos, audiencias, gestores culturales, así como de la ciudad que se activa como destino turístico, de los lugares del jazz, los instrumentos y los repertorios de esta forma de hacer música. Es allí en donde queremos indagar en esta exposición, en esos espacios y recovecos sociales de esta práctica musical y de consumo cultural: ¿Quiénes la generan, quiénes son los escuchas, quiénes la producen y difunden? ¿Cuáles son los circuitos de esta música, cómo se gestaron y reproducen en la actualidad?

Para la comprensión del proceso jazzístico en Chiapas proponemos situarnos en dos momentos históricos. Primero hay que destacar el papel que han jugado las industrias culturales en la difusión de la música, desde la primera mitad del siglo pasado. El cine, la radio o la televisión contribuyeron en la transnacionalización de esta música. En Chiapas la marimba se impuso como el instrumento popular urbano más emblemático que representa el entramado musical. Es aquí donde hay que situar el legado al jazz latino de Alberto Domínguez Borraz[1] con la Marimba Orquesta la *Lira de San Cristóbal*,[2] que integraba junto con seis de sus hermanos. Yolanda Moreno, en su libro la *Música popular en México*, se refiere a este músico:

> Alberto Domínguez estaba destinado a lograr lo que ningún otro músico popular mexicano había logrado hasta entonces: romper los récords de popularidad de los Estados Unidos cuando con *Perfidia* (y *Frenesí*) vendió varios cientos de miles de copias y fueron tocadas por Benny Goodman, Artie Shaw, Jimy Dorsey y Glend Miller (1989: 130-131).

"Perfidia" y "Frenesí" son dos boleros de este compositor que en sus primeras versiones fueron difundidas por marimbas orquesta y luego adaptadas a nuevas interpretaciones hasta constituirse en dos estándares del jazz latino. Estos ejemplos musicales han sido interpretados además por gigantes de este y de otros géneros musicales tales como Duke Ellington, Fast Waller, Ray Charles, Dave Bruvek, por citar solo algunos, así como por otros exponentes de la música popular contemporánea. El musicólogo estadounidense Laurance Kaptain afirma en su libro *Maderas que Cantan*:

> Uno de los primeros conjuntos familiares más prominentes, la *Lira de San Cristóbal*, fue integrado por los internacionalmente famosos Hermanos Domínguez. Este grupo fue uno de los primeros en aprovechar sus cualidades artísticas como un medio no solo para emigrar a la ciudad de México, sino para ampliar sus actividades musicales al campo de la composición. Los hermanos Abel y Alberto sobresalieron especialmente en esta área. Las composiciones de Alberto, "Frenesí" y "Perfidia" son realmente conocidas por cualquier estadounidense familiarizado con el área de las *big bands* de los 40 (1991: 111).

La música de Los Hermanos Domínguez fue difundida desde los años 30 por la radio nacional mexicana, la XEW, mejor conocida como la Voz de América Latina. Desde entonces el legado musical de estos músicos, un repertorio compuesto por boleros y música regional para marimba, ha formado parte de la memoria musical de muchos músicos chiapanecos, del repertorio de los conjuntos marimbisticos de Chiapas y por tanto, pasaron a formar parte del paisaje sonoro urbano.

Sobre Frenesí y su relación con el jazz latino escribe el filósofo y musicólogo Luc Delannoy:

> Cuando Abel (Alberto) compuso 'Frenesí', es difícil saber si tenía en mente la definición del sustantivo ofrecida por la Real Academia Española: 'delirio furioso'. A pesar de haber sido grabada en muchos ritmos diferentes (¡escuchen el cha-cha-cha de Chico o'Farril!) esta pieza no representa ningún frenesí. Sin embargo, el bolero del compositor mexicano parece haber finalmente encontrado un

---

1 Alberto Domínguez Borraz nació en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, el 5 de mayo de 1913 y falleció en la Ciudad de México en septiembre de 1975. Es el cuarto de los 10 hijos de Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borraz Moreno de Domínguez. Es nieto de Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien a fines del siglo XIX en la antigua San Bartolomé de los Llanos, hoy ciudad de Venustiano Carranza, concibió y dio forma a la marimba de doble teclado y extendió su sonido diatónico a la escala cromática, lo que le da semejanza a un piano. Alberto es sobrino de Francisco Borraz, diseñador de la marimba pequeña, mejor conocida como *requinta*, a partir de la cual el músico solista puede seguir la línea melódica y desplegar sus habilidades en la improvisación.

2 La *Marimba Orquesta Lira de San Cristóbal* estuvo integrada por siete de los Hermanos Domínguez Borraz y fue dirigida por Abel, el mayor de ellos. Desde pequeños estos músicos integraron una agrupación marimbistica en San Cristóbal de Las Casas. A su arribo a la ciudad de México en los años veinte, comenzaron tocando como músicos ambulantes y después como la Marimba Orquesta Hermanos Domínguez fueron ocupando un lugar en restaurantes y centros nocturnos de la capital mexicana.

> eco en el mundo turbulento de hoy, un eco que podría confrontar a la academia por su interpretación del término (2012: 115).

Querido Alberto. Boleros de Alberto Domínguez[3], publicado por el gobierno de Chiapas en 2010, es una de los discos más recientes sobre diez temas en versión jazzística de este compositor.

Otro personaje de la escena del jazz en México, fue Hilario Sánchez del Carpio, compositor, marimbista, pianista y trompetista nacido en Bochil, Chiapas, en 1939. Hilario y Micky, su esposa, de nacionalidad francesa, con quien trabajó a dúo durante casi 50 años, fue uno de los pioneros del jazz mexicano, música que también puede ser catalogada como parte del jazz latino. Con su disco *Jazzteca*, publicado en la ciudad de México en 1965, marcó "un antes y un después en la historia del jazz nacional" –sostiene Alain Derbez, historiador de este género–, porque Hilario fusionó tradiciones musicales de la lírica mexicana como "Jalisco no te rajes", "La cucaracha" o "Las Chiapanecas" con las armonías de jazz. Hilario Sánchez se inició en la música con la marimba. Produjo otros discos donde resalta la música chiapaneca representada con marimba, como su disco *Cantabaile*, donde musicalizó poemas de varios poetas chiapanecos con las armonías del jazz.[4]

Actualmente el jazz en Chiapas se mueve entre dos espacios diferenciados musicalmente: San Cristóbal de Las Casas, la ciudad de mayor destino turístico y el resto de la entidad, representada por Tuxtla Gutiérrez, capital política y administrativa de la entidad. Por otro lado, a lo largo de las cabeceras municipales de Chiapas (más de cien), se fomenta la tradición marimbistica como emblema de la identidad musical local a través de la enseñanza de su ejecución, se difunde en las plazas públicas, en la radio; se han creado monumentos, museos y parques alusivos al instrumento. En San Cristóbal de Las Casas, también catalogada como la capital cultural y la ciudad más cosmopolita de esta entidad, se caracteriza por la diversidad musical, tanto por el uso de instrumentos varios como de los géneros que se interpretan, muchas veces alimentado por los ensambles o fusiones que experimentan los músicos residentes con los visitantes.

2. SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS: UN PUERTO DE MONTAÑA

El jazz en Chiapas, en San Cristóbal, en los últimos años, se ha sumado a la larga propuesta de quienes, consciente o inconscientemente, atemperan proyectos musicales vistos como resistencia, creación, liberación y trascendencia del propio cuerpo, el individual, el social, en músicos y consumidores, desde lo políticamente correcto, desde lo ecológico, lo sexual o desde cualquier ideario identitario. Esta ciudad "ha sido mágicamente un poderoso imán que atrae propuestas culturales interesantes y diversas", sostiene Pepe Janeiro (2012: 341) cuando se refiere al jazz que se está produciendo desde el Sur de México. Después de la irrupción pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, con la llegada masiva de visitantes y el incremento de espacios para la práctica de la música en vivo, se potencializó la experiencia de la nocturnidad en esta ciudad. La calle, los barrios, teatros, restaurantes y los bares son algunos de los espacios que se activan con la actividad musical. La música que se oferta en esta ciudad es variada, desde el rock y los consecuentes discursos de resistencia y sus derivaciones como ciudad habitada mayormente por jóvenes que es. Se puede decir

3 El Disco *Querido Alberto* fue editado en el marco de las celebraciones del *Bicentenario* y forma parte de la colección 100 AÑOS DE LA MÚSICA EN CHIAPAS. Incluye los siguientes boleros de Alberto Domínguez: *Traigo mi 45*, *Un momento*, *Al son de la Marimba*, *Hilos de Plata*, *No llores*, *Alma de mujer*, *Humanidad*, *Mala noche*, *Chiapas y por la Cruz*. Los temas son interpretados por Luis Felipe Martínez y Marco Tulio Rodríguez, dos excelentes pianistas, docentes de la escuela de música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

4 Véase el documental *Hilario: un músico extraviado*, del videoasta Roberto Bolado. México: Canal 22. México.

que muchos de los músicos de jazz en San Cristóbal han migrado de otros géneros como el rock, el reggae o el ska.

Otro actor relevante en la escena del jazz y la música alternativa en San Cristóbal fue el argentino Sergio Borja (músico, pintor y compositor), conocido en el medio musical local como el *Capitán Flais y su Barca*, que adoptó a esta ciudad como lugar de residencia desde los años ochenta del siglo pasado (Borja, 2012). En torno al Capitán Flais se congregaron varios músicos jóvenes que trabajan en el circuito de los bares de San Cristóbal, una cultura de la nocturnidad naciente en el contexto de la confluencia de visitantes en esta ciudad, ávidos por vivir el encantamiento neo-zapatista. En torno a la Barca del Capitán Flais, fue gestándose un movimiento de música alternativa tratando de alejarse del ska y del reggae, predominantes en la década de los 90. Es por eso que algunos músicos fueron migrando de sus preferencias musicales hacia el jazz, tal es el caso de Otto Anzúres, contrabajista y gestor del Dada Club Jazz, lugar que ha convocado a jazzistas de diversas procedencias o de Enrique Martínez fundador, junto con su hermano Damián, de Saktzevul, la banda pionera del fenómeno musical conocido como etnorock, en los Altos de Chiapas (López, Ascencio y Zebadúa, 2014). En 1997 surgió el cuarteto de jazz "La Venganza de Moctezuma"; a partir de entonces comenzó a configurarse la escena del jazz contemporáneo en esta ciudad.

Sin embargo, la música, marca procesos civilizatorios, sin ninguna pretensión evocativa o nostálgica, podemos decir que la música indica lugares y espacios de subversión, el jazz que genera desde la experimentación la producción de *Tele-Visión* (2005) del grupo Ameneyro, inquieta por los niveles de confrontación al interpelar a los medios masivos de comunicación desde su título. El uso de la marimba en la interpretación de Alexis Díaz, hace que en ocasiones, raye en lo atonal; predisponiendo al escucha de Chiapas a rememorar un sonido de marimba más armónico. Aquí el ejecutante confronta históricamente un instrumento que se piensa para la fiesta familiar de los barrios o para las otrora serenatas callejeras.

Asimismo, los títulos de algunas de las composiciones, buscan enfrascarse en esa confesión política de los músicos: "*México 2000*" o "*Danza del poder*" transparentan su posicionamiento ideológico. Para la producción de ¡École cua! (2012), en los interiores del disco, el crítico de jazz Antonio Malacara escribe:

> Allá arriba, en Los Altos de Chiapas, donde por alguna reverente argucia de Natura convergen los aires y los aromas y los sonidos todos de la historia, se está haciendo música nueva, música nueva ataviada a la usanza del jazz, de ésa que no le avisa ni al mercado ni a la academia ni a los jazzistas mismos, que sólo aparece… para el bien de nuestro ser y para el optimismo de nuestro estar.

En el disco *Doncella* (2008), precisamente dedicado al planeta tierra, como se lee en alguna de sus cubiertas; Julio Flores, guitarrista, también en este CD, agradece y dedica su trabajo en el grupo de Ameneyro a "todos los músicos y amigos de San Cristóbal, a los que luchan, se caen y se levantan cada día por dignificar la vida".

3. TUXTLA GUTIÉRREZ, CAPITAL POLÍTICA E IDENTIDAD MUSICAL CHIAPANECA

En Tuxtla, la capital chiapaneca, otros derroteros convergen en la difusión del jazz. La escuela de música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas es una de las principales promotoras de este género. Aquí surgió el grupo Narimbo en 1998, resultado de un ensamble que promueve la versión moderna de la marimba, fusiona los ritmos del jazz latino con el folclor musical de Chiapas y en ocasiones, hace lo mismo con el legado musical de los Hermanos Domínguez. En 2008 la escuela de Artes de la UNICACH creó la licenciatura de jazz y música popular, lo que ha propiciado el encuentro de muchos jóvenes estudiantes de las diversas regiones de la entidad con el jazz y por tanto, la generación de nuevas bandas que practican este género musical.

La UNICACH y otras instituciones de cultura organizan desde el año 2000 el Festival Internacional de Marimbistas, espacio musical en el que se encuentran percusionistas o músicos que difunden el jazz latino desde diversas latitudes. El desarrollo del jazz en Chiapas, desde la academia, ha procurado el perfeccionamiento de instrumentistas en la marimba, piano, guitarra, bajo, chelo, contrabajo, el vibráfono, la voz.

Mientras que en San Cristóbal se han realizado nueve versiones del Festival de Jazz Las Casas y dos del Festival Espontáneo, organizado por iniciativas de músicos y gestores locales; en Tuxtla se han organizado dos festivales sobre este género. Estos festivales atraen a jazzistas de relevancia internacional y constituyen un espacio para su difusión y el diálogo musical con los músicos y las audiencias de Chiapas.

Si se pretendiera establecer una distinción entre el jazz que se produce en Tuxtla y el que se hace en San Cristóbal nos conduciría al debate sobre las identidades sociales. El primero tiende más a la reinvención de una identidad en términos musicales, en su repertorio exalta la chiapanequidad e incorpora la marimba. En San Cristóbal, como lugar de músicos inmigrantes que es, el jazz es más experimental y diversificado en estilos, además promueve reivindicaciones de orden político.

Puede ser complejo trazar la orientación histórica de las relaciones de la música con el de la industria y la producción, el intercambio y el del deseo y la subjetividad. Hay quienes pueden pensar, que la música, hoy en día, se encuentra inmersa en una sociedad repetitiva en crisis de la proliferación, la sobreacumulación, almacenamiento y la colección de discos y de archivos musicales de forma virtual; y, que eso conduce a la repetición en serie y ello, únicamente, banaliza toda la música. Cómo se espectaculariza la música pública en plazuelas, templos o bares. En la intimidad, la música, desde el anonimato y la soledad de los audífonos crea un marco cerrado de intercambio entre escucha-espectador y el músico y los grupos. Cuáles son las resonancias más amplias de todo ello.

Hay una etapa, en Chiapas, durante los últimos 10 o 15 años, de gran auge musical, más que nunca han nacido múltiples festivales de rock y de rock indígena, de reggae, hip-hop, marimba o de jazz.

4. LA CIUDAD MUSICAL

El paisaje sonoro que se produce en el sur de México, en Chiapas, en San Cristóbal de Las Casas puede ser traducido auditivamente para ir armando todo el entramado de la proliferación de expresiones musicales *en la ciudad*: conciertos en los teatros, las "tocadas" en los bares, calles y banquetas, la reproducción de la música en los espacios públicos es variada y la producción musical en los circuitos urbanos amplia. Sobre la ciudad, tenemos imaginarios y representaciones en la música y sus letras, muchas son las evocaciones que se hacen en las canciones, piezas musicales y el arte de los discos que dan cuenta de la región, el pueblo o la ciudad del espacio o de los procesos sociales que suceden.

Podemos pensar en la ciudad y lo urbano como un espacio generador de músicas y sonidos particulares. San Cristóbal, la ciudad, lo vemos, día a día, se construye y reconstruye por más reglamentaciones y planes de crecimiento, pero de igual manera, se construye y reconstruye desde su significación simbólica. Las luchas por la apropiación del espacio son constantes.

Las muchas formas de pensar la ciudad pueden seguir teniendo eslabones que articulen discursos técnicos o científicos, muchos de ellos irrealizables: inventariar la ciudad, planear y organizarla, pacificarla, clarificarla, reticularla, racionalizarla y, hasta, desconflictualizar la vida urbana por la violencia y la represión. Pero, aun persisten las carencias para abordarse desde los sonidos y la música. La ciudad ha ido propiciando circuitos, redes, prácticas y gustos, mediadas por intercambios simbólicos.

Apropiarse de la ciudad, –de las calles, de los atrios, de las plazuelas, del paraje, del bar, de los teatros, de las cantinas–, es ocupar, entonces, el espacio material, es un acto para escuchar o interpretar la música en su conjunto; es encarnar una relación con el cuerpo individual y social, pero también un complejo número de acciones simbólicas y cognitivas, que suceden en el cerebro, en la mente, en los sentimientos y emociones. Se viaja y camina por todos estos intersticios materiales de la urbe y lo rural. Pero quizá se viaja más de otra forma, en esa interacción y conexiones materiales se abren los actos imaginarios. Y allí, al viajar a través de los actos imaginarios, se sitúan subversiones anímicas individuales y colectivas. Son puntos de intersección entre el cuerpo y la música; entre las formas en que se espejean los escuchas para identificarse así mismos pero también con el otro. Es una manera de entrar en el mundo, en sus mundos. Es una manera de vivir la experiencia humana.

REFERENCIAS

Borja, Sergio. 2012. *De lo cotidiano y el rio*. San Cristóbal de Las Casas, México: Producciones Editoriales Jex.

Delannoy, Luc. 2012. *Convergencias*. México: FCE.

Janeiro, Pepe. 2012. “Jazz en México”. En: Delannoy, Luc. *Convergencias*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kaptain, Laurence. 1991. *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez, México: Gobierno del estado de Chiapas / Consejo Estatal para Investigación y Difusión de la Cultura / DIF-Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura.

López Moya, Martín de la Cruz, Ascencio Cedillo, Efraín y Zebadúa Carbonell, Juan Pablo. 2014. *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México*. México: CESMECA-UNICACH y Juan Pablos Editor.

Moreno, Yolanda. 1989. *Historia de la música popular mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes / Alianza Editorial Mexicana.

Discos

Ameneyro. 2005. *Televisión*. San Cristóbal de Las Casas. Alpha Digital.

Ameneyro. 2008. *Doncella*. San Cristóbal de Las Casas. Dada Records.

Ameneyro. 2012. *¡École cua!* San Cristóbal de Las Casas. Cultivarte Estudio.

Felipe Martínez y Marco Tulio Rodríguez. 2010. *Querido Alberto*. Tuxtla, Gutierrez, Chiapas. Corona Pro Audio.

Hilario y Micky. 1965. *Jazzteca*. México. Capitol LEM-040.

Hilario Sánchez Del Carpio. 1997. *Chiapas-Cantabaile*. Tuxtla, Gutiérrez, Chiapas. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Audiovisuales

Hilario: un músico extraviado. Dir. Roberto Bolado. Canal 22 / CONACULTA (52 min.).

BABEL JAZZ EN CHILE: VOCERÍO DE LENGUA-S EN LA CIUDAD

Miguel Vera-Cifras

Miguel Eduardo Vera-Cifras. Universidad de Chile. Licenciado en Literatura Hispánica en dicha casa de estudios, en cuya radioemisora conduce hace 15 años el programa radial "Holojazz". Actualmente cursa Magister en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado, en Chile. Veracifras@hotmail.com

El seguimiento y mapeo de los principales "lugares" para escuchar Jazz en la ciudad, así como la aparición de "circuitos comunitarios" en relación a esta música, hacen posible una hermenéutica de la urbe y los circuitos de jazz en Santiago de Chile, abordando sus características, sentido social y proyecciones futuras.

PALABRAS CLAVE: Jazz chileno, sintaxis urbana.

O monitoramento e mapeamento dos principais "lugares" para ouvir Jazz na cidade, bem como o surgimento de "circuitos da comunidade" em relação a esta música, tornam possível uma hermenêutica dos circuitos da cidade e do jazz em Santiago de Chile, abordando suas características, significado social e projeções futuras.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz chileno, sintaxe urbana.

Habitamos dentro de lo que construimos, real o virtualmente. De ahí que, sin obviar sus diferencias, ciudad y música sean en su conjunto prácticas de significación, experiencias de sentido e identidad. Postular la música como situación (Tarasti, 2001) o como tecnología climático-afectiva, capaz de engendrar situaciones urbanas *"entendidas como la densificación de las relaciones sociales"* (Neve, 2012) hace posible una hermenéutica de la ciudad y los circuitos de jazz en Santiago de Chile, abordando sus problemáticas y desafíos, así como sus proyecciones en la comunidad.

El desplazamiento de las ciudades latinoamericanas desde una lógica de territorio a una lógica de lugar –asociado al mercado y en buena parte articulado con el espesor digital/imaginario del soporte musical– ha afectado la forma y velocidad con que circula el jazz en la comunidad. En el caso de Santiago de Chile, la re-inserción del Club de Jazz de Santiago en un Mall de la urbe como parte adjetiva/sustantiva del clúster, así como la compleja relación entre el circuito artístico y el circuito comercial, en tensión por una cultura privatizada, ofrecen un contexto para la revisión de la amnesia y el desarraigo, la exclusión y la baja densidad histórica que se han observado en el desarrollo del circuito de jazz capitalino durante las últimas décadas.

La ciudad sería hoy una Babel audífona de lugares y no-lugares, puzle o rizoma. De ahí, entonces, que el paso de una lógica de Club (con necesidad de sede o asiento estable) a una lógica de Lugar (espacialidad relacional que se ocupa) habría atravesado todo el circuito consagrándose de manera definitiva cuando el "Club de Jazz" de Santiago, tras el Terremoto del 27F (el 27 de febrero de 2010), anduvo trashumante en busca de anclaje por diversos "lugares", subsistiendo sin tablas ni techo, pese a no tener terreno fijo, al tiempo que Thelonious, "Lugar de jazz", asumió lejos el protagonismo del circuito, con la atmósfera hogaril y las resonancias neoyorkinas del genius loci de Erwin Díaz, su dueño. Un poco más allá, cruzando la cordillera (cada vez más transparente), en el barrio bonaerense de Palermo, el Thelonious de Lucas y Ezequiel Cutaia, sus dueños, ha sido también "una cueva de Buenos Aires con aire neoyorquino". Postcolonial o glocalmente, las referencias aluden a un mismo norte geocultural: New York.

Si bien se habla de "club", la palabra ya no alude a socios amateurs con carné, cuotas y ventajas de acceso (ya no es problema), sino a un imaginario translocal (de fluidos y fijaciones, relacional y holístico) de músicos profesionales, público misceláneo, operadores gastronómicos, autogestión y mercado globalizado. No obstante, la utopía del jazz subsiste, claro que de otro modo. Nadie se baña dos veces en el mismo jazz.

En un Santiago cada vez más definido por flujos y fronteras móviles, el jazz se articula desde una subjetividad translocal en relación a "nodos" o polos que evitan o eluden, salvo por nostalgia emblemática, usar la palabra "club", prefiriendo auto-designarse como "lugares de jazz". Dinámicas de encuentro que, mixturando identidad con protocolos de red (IP), convergen en performance efímeras que retrotraen a una "jam sesión" prefijada que pone entre paréntesis o más bien simula atravesar "El extenso muro invisible que oculta a unos de otros" y los mantiene "demarcados por el límite del temor o la sospecha [...] evitando traspasar la frontera interna; ¿cuál frontera?" de la ciudad (Pinos, 2013:18).

1. LA FRONTERA INTERIOR

En la metáfora urbana del norte de Santiago, esa frontera, muro o cortina ha sido siempre el río Mapocho, cuchillo líquido –imbunchado en Plaza Italia- que, a tajo abierto, fragmenta y corta en dos mitades el cuerpo social de la ciudad y que ha cortado históricamente, bajo ese mismo predicamento, el Festival de jazz de Providencia, atravesado por esta odiosa zanja socioeconómica que divide el Festival (ex "Música junto al río", luego, "Jazz junto al río", hoy "Providencia

Jazz") en dos mitades, separando a quienes ingresan al amplio sector Golden del Festival, de aquellos que, al otro lado del río, encaramados en la estrecha ribera sur deben conformarse con mirar desde la distancia, al otro lado del Jordán, las pantallas y el escenario como una tierra prometida, lejana e intocable. Gracias a un boleto barato o *pass free* están dentro, pero a la vez han quedado fuera, viviendo la música desde el exilio o insilio neoliberal de un evento privatizado, evidenciando que, como ha señalado Ana María Ochoa, las exclusiones simbólicas van de la mano con las exclusiones económicas y en este caso, de las exclusiones urbanas.

2. EL SÍNCOPA DE LOS CIRCUITOS

Según el sociólogo mexicano Tomás Ejea de Mendoza (2012) el jazz habría transitado por tres etapas o circuitos. Primero, el circuito comunitario, cuando el jazz era la manifestación cultural de un grupo social específicamente localizado, los esclavos del sur de Estados Unidos. Segundo, como circuito comercial, al convertirse el jazz en un producto ampliado de consumo masivo. Tercero, como circuito artístico, cuando el jazz se elitiza, adquiere finalidad estética y se vuelve un tipo de música selecta.

Se trata de una secuencia de circuitos complementarios, traslapados unos sobre otros y proyectados a través de su internacionalización. Lo curioso es que hoy en Chile, el primero de estos circuitos parece estar abriendo napas sociales subterráneas desconocidas hasta ahora en nuestro jazz.

Además, parece estarse presentando un cierto "retraso" o "adelantamiento" (según se mire) en el solapamiento del circuito comunitario sobre los otros dos circuitos anteriores, el comercial y el artístico, esto es, un desfase o anacronismo respecto a la trayectoria modelada por Ejea de Mendoza para el caso norteamericano, ya que recién ahora se estaría consolidándose aquí una –aunque incipiente, muy intensa- forma de jazz con sentido comunitario. Esto, porque el jazz llegó a Chile cuando esta música en EEUU ya había emigrado desde lo comunitario hacia lo comercial y se expandía por todo el mundo. A partir de ahí, el curso chileno prosiguió la misma ruta que el jazz euro-norteamericano (del swing masivo a su elitización asociada al circuito artístico), hasta que a partir de la década de 1990 y en pleno multiculturalismo, comenzó a florecer en el imaginario de nuestro país una antigua semilla reflotada y abonada por la aparición del jazz huachaca -recuperado a partir del estreno de La Negra Ester en 1988- y la aparición del proyecto Conchalí Big Band (CBB) en 1994. A partir de ahí un reducido pero potente circuito comunitario de jazz comenzó a crecer y a ramificarse desde el surtidor norte de la ciudad, al cual se adscribieron luego numerosos músicos, público y colaboradores activistas que se identificaron con la causa de una "comunidad sonora" con sentido social.

Hay que decir que la ubicación de los principales "lugares" para escuchar Jazz en el sector norte de la ciudad, (Barrio Bellavista) en dis-continuidad con el carácter marginal o suburbial que dicho sector tuvo durante la colonia, así como su continuidad con el sentido alterno de espacio para el ocio, restaurantes y música apartada de la rutina urbana, han sido elementos probablemente derivados de su orgánica colonial y de su situación proxémico-fluvial.

Acaso el cambio haya comenzado a partir del 2000, cuando los principales "lugares" para escuchar Jazz se fueron instalando en el Barrio Bellavista, ubicado en las coordenadas del sector norte, conocido durante la colonia como Las barriadas de la "Chimba", palabra quechua que significa: "al otro lado del río". El Atelier, Eidophon, Café del Cerro, Librocafé, Thelonious, El Perseguidor, Miles, Herbie, Mesón Nerudiano, Le Fournil Bistrot jazz, etc., se fueron localizando allí sin que nadie recordara ya la connotación de "marginal" o "suburbial" que esta zona tuvo y que hoy, convertida en un sector de restaurantes, teatros y clubes de baile, pareciera conectarse con aquello que Hernán Neira (2002) ha denominado "antropofagia" urbana (latino)americana, según la cual –en palabras de Lévi-Strauss- no hay "vestigios" de lo anterior pues todo está hecho para ser renovado permanentemente, sin que nadie sospeche lo

que hubo en un lugar con anterioridad a su nuevo emplazamiento, un palimpsesto vertiginosamente amnésico y desarraigado donde todo parece reciente, obsolescente y sin densidad histórica (como no sea la del canibalismo gentrificador o la hidroponia global).

La Chimba, definida por dinámicas de contención y desborde (crecidas y encausamientos), constituyó lo que se conoce como una "heterotopía" de desviación, es decir, un "*emplazamiento donde se destinan los individuos y prácticas sociales desviadas de la normalidad central*" (Foucault, 1984): hospitales, psiquiátrico, prostíbulos, etnias, basurales, mercadillos, etc.; sitios que alojan en su interior un tiempo propio para el descanso y la utopía ("heterotopía crónica"), en un espacio donde su ubicaron antiguamente diversas colonias y lenguas, chinganas y lupanares: en esto similar al Storyville de New Orleans, ambos definidos por su situación fluvial, compartiendo efectos derivados del río: curso descendente y riberidad (todo río tiene dos orillas y opera, por lo mismo, como bisagra, línea o frontera).

Superando este "imbunchamiento" histórico (del río Mapocho, del jazz), en lo que antes fueron las chacras de la Chimba (hoy Quilicura, Huechuraba, La Pincoya, etc.) surgió uno de los más disruptivos brotes de jazz de que se tenga memoria en nuestro suelos: hace 20 años allí, la Conchalí Big Band con Gerhard Mornhinweg, fundacional, activó desde mediados de 1990 un "circuito comunitario" de jazz que hoy prosigue en abierto desborde por diversas partes de la periferia urbana santiaguina. Ahí están Los Retrasaxos con Jonathan Gatica, La Pincoyazz de Nubia Burgos y Gustavo Cisterna, las increíbles composiciones musicales de Mauricio Barraza, Andrés Pérez, Cristián Gallardo, y un sinnúmero de hoplitas y oficiantes que revisitan sus barrios y asumen la música como un agente de cambio social, "pobladores" músicos con sentido glocal y multicultural que inauguran lo que probablemente sea una nueva antigua "comunidad hermenéutica" en el jazz de Chile. No se trata, sin embargo, de un gheto restringido a su área perimetral: los nuevos jazzistas todos, hasta los más autistas, están asumiendo el jazz sin necesidad de traducirlo, ya que hace rato hablan su lengua, y están cruzando –a veces transgrediendo- continuamente las fronteras del circuito hegemónico, asociado tradicionalmente al jazz con finalidad artística y referente neoyorkino. Ellos no buscan suplantar, reemplazar ni menos implantar, sino ampliarse a nuevos espacios de convivencia musical, entendiendo que no hay en absoluto incompatibilidad entre lo social, lo estético y lo comercial, o al menos no debiera necesariamente haberlo, y que muchos de los músicos profesionales del circuito comercial y artístico cruzan las veredas hacia lo social y comunitario permanentemente. No obstante, como quien aparece es escena y no desea ni el mutis ni el aparte, subiéndose al escenario desde los cimientos de la calle y las butacas, el circuito comunitario como un voceRío de lengua-s, irrumpe y vocea proféticamente a la ciudad entera: ¡Babel jazz aquí!

3. PARTITURAS DEL HABITAR

Recorriendo las señaléticas del musicar, las partituras urbanas del jazz en Santiago de Chile van atravesando y trazando cierto mapa de calles, lugares y sectores concretos donde "*lo imaginario impone su valor dominante sobre el objeto mismo*" (Gallardo y Mayo, 2007) y donde los archivos de ciudad - escritos, imágenes, sonidos, eventos, direcciones- parecen decirnos algo que hasta hace poco no habíamos sabido escuchar.

El emplazamiento y desplazamiento de clubes y lugares de jazz en Santiago ha tenido un desarrollo susceptible de visualizar en torno a dos ejes perpendiculares: uno con sentido oriente poniente, con un claro vector oriente (O), donde reside la población de mayores ingresos económicos, denominado tradicionalmente "el sector o barrio alto de la ciudad", y otro eje, Norte-Sur, con un vector tradicionalmente orientado hacia el norte (N), con un polo asociado a sectores de menores ingresos económicos, en lo que se conoció durante La Colonia como La Chimba y que origina una sintáxis y semántica urbana, cuyo sentido puede ser aprehendido en relación al valor asignado a cada sector dentro de la ciudad.

En el eje Oriente-Poniente (vector O), se ubica la instalación del primer Club de jazz de Santiago, fundado en 1943. Los sucesivos emplazamientos y desplazamientos del Club lo trasladarán desde la zona centro de la ciudad hacia las comunas de Providencia, Nuñoa y La Reina, sucesivamente.

Los 6 emplazamientos sucesivos en este eje "Oriente-Poniente" (vector O), fueron: Calle Santo Domingo 1081 (Santiago centro); Calle Merced (frente al cine Sao Paulo, en Santiago centro); Calle Mac-Iver 273 (Santiago centro); Calle Lota (Comuna de Providencia); Calle California 1983 (comuna de Nuñoa); Av. José Pedro Alessandri 85 (comuna de Nuñoa); Av. Ossa 123 (comuna La Reina).

Por lo tanto, se observa que el CJS mantuvo una ubicación en zona centro de Santiago (entre 1943 y 1973), por casi 30 años exactos. Posteriormente, tras un corto periodo de 5 años se tralada a la comuna de Providencia (entre 1973-1977) y posteriormente se muda a la Comuna de Ñuñoa (entre 1977 y 2010), donde permanecerá por otros 30 años, hasta relocalizarse recientemente, luego de cuatro años de trashumancia, en la comuna de La Reina a partir del 2014.

En general, salvo el último periodo errante, el Club tuvo siempre domicilios estables y de fácil acceso. Excepto un periodo de ocho meses, "cuando el club se trasladó de calle Mac--Iver a Lota [hubo un periodo en que el Club] estuvo ocho meses sin local, con gente tocando en *garages* del centro de Santiago"[1], nunca antes la institución había estado tanto tiempo sin sede (4 años, desde 2010 al 2014).

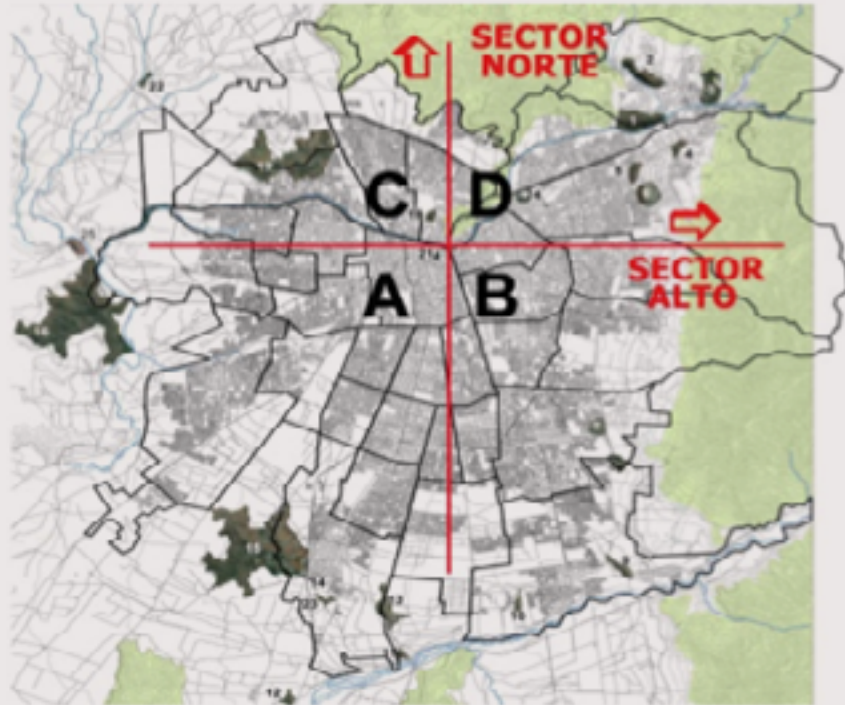
Por su parte, en el eje "Norte-Sur" (vector N), se han ubicado a partir de la década de 1980 y sobre todo a parir del año 2000 la mayor parte de los espacios de jazz de la ciudad. Los lugares incluyen emplazamientos de larga data (Thelonious, Mesón Nerudiano) hasta efímeros locales (como Herbie o Miles, no obstante se les recuerda también por su intensa actividad jazzística). A la fecha en el polo norte de este vector: 10 lugares en total.

Para entender la maraña de peripecias y transformaciones del circuito de jazz en Santiago de Chile, es necesario dibujar un mapa imaginario y afectivo de la ciudad y su habitar musical. Si tomamos como ejes viales de la trama urbana santiaguina, la Avenida Libertador Bernardo O´higgins (Alameda) y la Avenida Benjamín Vicuña Mackenna, la ciudad se divide en cuatro cuadrantes cuyo centro es la plaza Baquedano, popularmente conocida como Plaza Italia, que el imaginario colectivo del ciudadano metropolitano coloca como separación entre los sectores altos o ricos y los bajos o pobres .

Hay que decir que los cuadrantes ubicados "de plaza Italia para arriba" han sido los que han concentrado la mayor parte de la actividad artístico-musical y gastronómica de la ciudad (C-B, en el mapa que adjuntamos). Asociados a estas prácticas han proliferado los espacios para eventos de jazz (Ihnen 2012).

Por otro lado, tras "la caída" del Club de Jazz de Santiago, el club "Thelonious" adquirió gran protagonismo concentrando a los más jóvenes jazzistas profesionales. Su ubicación en el cuadrante C, convierte al Café Jazz Benevento y a "Jazz Corner", ambos ubicados en el denominado Barrio Italia, en el efecto especular de un fenómeno de gentrificación que también se dio en el Barrio Bellavista, proyectando ambos lugares con respecto a "Thelonious" una diagonal entre los cuadrantes C y B.

Hay que citar como parte de este despertar comunitario en el eje "Norte-Sur", la aparición de numerosos festivales en el llamado "corredor cultural de la zona sur" que hacia mediados del 2000 potenció los Festivales de El Bosque, San Bernardo, Pirque, San Joaquín y San Miguel, en el sector sur-poniente de Santiago.

1 Edgardo Cruz, presidente del CJS. La Tercera, miércoles 7 de julio de 2010.

4. COMUNIDAD SONORA

Si toda ciudad es un enjambre de ritmos y reencuentros, una polvareda de hombres y mujeres que sepultan sus pisadas anteriores, Santiago no es la excepción. Hoy se han encontrado bajo su casco histórico los vestigios de una ciudad inca sobre la cual se habría montado el tramado de damero hispánico de la ciudad, un texto que sepultó la memoria anterior e instauró una rítmica de relegación y postergación hacia la zona norte conocida como La Chimba (al Valle del Mapocho se llagaba por el camino del inca, ruta del Tawantinsuyu). Sobre ese estrato ya comprimido, otro manto superpuso desmemoria y novedad: la ciudad replicó la bohemia europea gentrificada por un cúmulo de pintores y artistas a partir de la década de 1950 en el sector de Bellavista.

La ciudad calló, tapó y desplazó. Por contracción expulsó hacia el norte lo más visceral desde el casco cívico, "un pequeño gran vertedero de la modernidad periférica" (Hospitales, Manicomio, Crematorio, Cementerios, Abastos) que se ubicó al lado norte del Mapocho, como una de las ciudadelas que integran la ciudad. Ciudad(es) dentro de la ciudad. A su vez, la ciudadela norte de Conchalí expulsó fuera de sus límites (Avda. Américo Vespucio) a La Pincoya, una histórica toma de terrenos en 1969. Un metabolismo por el cual Santiago es una ciudad que se se segrega a sí misma y se desborda. Del anillo de cintura, de la circunvalación Américo Vespucio, del jazz mismo incluso.

Desde esa lógica podemos intentar comprender cómo el circuito comunitario continúa proliferando, diseminándose hacia otras zonas donde la música ofrece la posibilidad de crear otros lazos de afecto y fraternidad creativa. Y desde esos desbordes o descentramientos, la ciudad y el jazz como alteridades en construcción ofrecerían la posibilidad de ser leídos desde una imaginación periférica, marginal, que incluso invierte su sentido para decir lo que tiene que decir y en ello anunciar proféticamente la irrupción de este nuevo circuito de jazz comunitario. "La periferia se torna esta vez en el centro, la música y el sonido en comunidad", asegura el saxofonista Jonathan Gatica, gestor del 1er Festival de "Jazz a la pobla 2014", en Quilicura. "*La música puede cambiar el rumbo de quien la toma*", prosigue Gatica: "*Esta comunidad sonora se ha desplegado y han florecido en ella las semillas sembradas, especialmente por el bello trabajo realizado por la Conchalí Big Band*".

REFERENCIAS

Blasco Gallardo, Jorge y Enguita Mayo, Nuria. 2007. "Imaginarios urbanos en América Latina: archivos", en: *Territorios metropolitanos. Apuntes y reseñas*. Año 1 / núm. 01 / Diciembre.

Ejea Mendoza, Tomás. 2012. "Circuitos culturales y política gubernamental". En *Sociológica*, año 27, número 75, pp. 197-215, enero-abril.

Foucault, Michel. 1984. "Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.

Ihnen, Bernardita. 2012. *Trabajo y Jazz. Un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino*. Tesis Sociología. Universidad de Chile.

Neve, Eduardo. 2012. "La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, v. 2, n°2, pp. 93-102.

Neira, Hernán. 2004. *La ciudad y las palabras*. Santiago: Universitaria.

Pinos, Jaime. 2013. *80 días*. Santiago de Chile: Editorial Alquimia y La Sega Editores.

Tarasti, Eero. 2001. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

A RELAÇÃO DE COMPLEMENTARIDADE ENTRE PIANO E VIOLÃO NA PEÇA *CURUMIM*, DE CESAR CAMARGO MARIANO

Rafael Tomazoni Gomes
Rafael Tomazoni Gomes é doutorando no programa de pós-graduação em música da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Rafael dos Santos
Antônio Rafael Carvalho dos Santos é professor assistente doutor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

O texto apresenta uma análise de trechos do samba/choro “Curumim”, de Cesar Camargo Mariano, na versão registrada no álbum Samambaia,(EMI-Odeon, 1981). O objetivo é apontar algumas formas nas quais ocorre a “relação de complementaridade” entre piano e violão. Para tanto adotou-se a abordagem analítica proposta por Gomes (2012), que utiliza as “estruturas musicais afro-brasileiras” (Oliveira Pinto, 2001) para a descrição do fenômeno sonoro do samba.

PALAVRAS-CHAVE: Curumim, Cesar Camargo Mariano, Samba.

El documento presenta un análisis de extractos de samba/choro “Curumim” de Cesar Camargo Mariano, en la versión grabada en el álbum Samambaia, (EMI-Odeon, 1981). El objetivo es señalar algunas formas en las que se produce la “complementariedad” entre el piano y la guitarra. Por lo tanto, hemos adoptado el enfoque analítico propuesto por Gomes (2012), que utiliza las “estructuras musicales afro-brasileños” (OLIVEIRA Pinto, 2001) para describir el fenómeno sonido del samba.

PALABRAS CLAVE: Curumim, Cesar Camargo Mariano, Samba.

1. INTRODUÇÃO

Este texto aborda trechos do samba/choro "Curumim", composição de Cesar Camargo Mariano, na versão registrada no álbum *Samambaia* (EMI-Odeon, 1981). A abordagem analítica que aqui se propõe tem por objetivo evidenciar relação de complementaridade ou *interlocking sonoro* entre piano e violão. Tal termo é abordado pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto no artigo "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira" (Oliveira Pinto, 2001). Para tanto, serão adotadas também as noções de *pulsação elementar, marcação* e *linha-guia*.

2. CESAR CAMARGO MARIANO E O ÁLBUM *SAMAMBAIA*

O início da vida profissional de Cesar Camargo Mariano ocorreu ao final da década de 1950, como pianista no cenário jazzístico da cidade de São Paulo, especialmente em casas noturnas, ambiente no qual Cesar Camargo Mariano atuou até meados da década de 1960 com os trios de piano, contrabaixo e bateria. A partir de meados da década de 1960, o artista passa a direcionar suas atenções para o segmento da canção. Neste período destaca-se o trabalho junto ao cantor Wilson Simonal, com o qual atuou como pianista, arranjador e produtor dos discos do artista lançados entre 1965 e 1970, e o trabalho junto à cantora Elis Regina, atuando nas referidas funções entre os anos de 1971 e 1980 (Mariano, 2011).

O álbum *Samambaia* foi lançado, em 1981, pela empresa EMI-Odeon, com Cesar Camargo Mariano ao piano eletroacústico Yamaha CP-80 e Helio Delmiro[1] ao violão e guitarra. Além de marcar o processo de retomada da música instrumental na produção artística de Cesar Camargo Mariano, este é o primeiro álbum concebido para a formação em duo. A parceria entre os músicos existia desde 1972, quando o violonista ingressou na banda da cantora Elis Regina, juntamente com Luizão Maia (contrabaixista) e Paulo Braga (baterista). O depoimento de Cesar Camargo Mariano sugere um forte vínculo musical entre os músicos:

> Entre mim e Helio sempre existiu uma fortíssima identidade musical, o que fez esse trabalho nascer com tanta fluência, tanta espontaneidade. A intimidade com a música que ele e eu sempre tivemos dentro de nós, desde os tempos do quarteto da Elis, foi materializada naquele dia, na hora da gravação daquele álbum, de forma bem mais forte (Mariano, 2011: 291).

A opinião de Cesar Camargo Mariano sugere que tal entrosamento foi "materializado" no álbum *Samambaia*, ou seja, traduzido em música e registrado no fonograma. Portanto podemos sugerir que, a partir da análise de parâmetros musicais, é possível apontar para algumas formas nas quais tal entrosamento ocorre, enfatizando a relação de complementaridade entre piano e violão.

3. "ESTRUTURAS SONORAS AFRO-BRASILEIRAS"

Para verificar algumas formas nas quais ocorrem a relação de complementaridade entre piano e violão no samba/choro "Curumim", serão utilizados um corpo terminologias e processos musicais descritos pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto. O autor propõe uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira, tendo como exemplo o fazer musical dos instrumentos de percussão das escolas de samba (Oliveira Pinto, 2001).

[1] Nascido em 1947 na cidade do Rio de Janeiro, Hélio Delmiro estudou técnica violonística clássica com o professor Jodacil Damasceno (1929-2010) e, a partir 1966 ganhou notoriedade ao integrar o conjunto do saxofonista Victor Assis Brasil (1945-1981) (Mangueira, 2006).

Segundo Oliveira Pinto, a *pulsação elementar* corresponde à menor unidade de tempo que preenche a sequência musical (Oliveira Pinto, 2001: 92). De acordo com o autor, a linha rítmica do samba apoia-se numa sequência de 16 pulsos elementares, que na escrita convencional é equivalente às semicolcheias de dois compassos $^{2}/_{4}$. Outro elemento musical citado pelo autor é a *marcação*, que corresponde a “batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba” (Oliveira Pinto, 2001: 93). A marcação tem uma função de referência para o tempo e é executada pelo tambor-surdo.

A *linha-guia* é um elemento musical que representa uma espécie de metrônomo, uma orientação sonora que possibilita a coordenação geral em meio a uma variedade de eventos rítmicos concorrentes. Na escola de samba, o instrumento de percussão responsável por realizar esta fórmula é sobretudo o tamborim. Oliveira Pinto, Carlos Sandroni, Samuel Araújo e Mukuna (Sandroni 2008: 34) apresentam a seguinte fórmula rítmica como exemplo do *ciclo do tamborim* (fig.1).

Trata-se de uma fórmula cujas articulações sonoras (“x”) e complementares (“.”) são organizadas de forma assimétrica, uma vez que as 16 pulsações organizam-se em 7 + 9 (como indicam os colchetes no exemplo acima). Simha Arom chama esse fenômeno de “imparidade rítmica” (Sandroni, 2008: 25), uma vez que 16 pulsações elementares não são organizadas em pares *cométricos* de 8+8, ou 4+4+4+4 (equivalente as semínimas do compasso binário). Sob a lógica das divisões pares da escrita ocidental convencional (semibreves em mínimas, mínimas em semínimas e assim por diante), a imparidade rítmica caracteriza uma escrita *contramétrica*.

A *relação de complementaridade* ou *interlocking* sonoro (Kubik, 1984, apud Oliveira Pinto, 2001: 102) são *cruzamentos* (*de linhas sonoras e ritmos*), que ocorrem quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Nestes casos, os impactos de uma linha sonora se encaixam nos momentos vagos deixados pela outra e vice versa, como mostra a representação de Kubik (fig. 2):

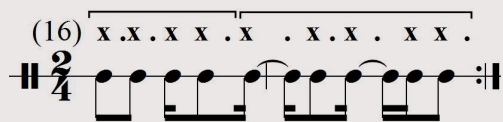



FIGURA 1. Ciclo do Tamborim

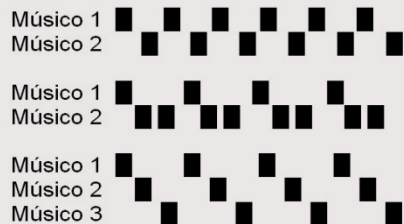



FIGURA 2. Diferentes padrões de *interlocking*

A aplicação destes princípios rítmicos em “Curumim” pressupõe que estes estejam representados pela sonoridade do piano e do violão. Como possibilidade de abordagem pianística no samba, destacamos o procedimento de redução, síntese ou estilização pianística dos instrumentos característicos dos grupos populares. Cada camada textural da escrita pianística pode ser pensada como sendo análoga à sonoridade de um determinado instrumento de percussão (Gomes, 2012: 60-70).

4. CURUMIM

“Curumim” é um samba/choro de forma ternária que inclui uma seção de introdução, que é retomada ao final da peça. As seções são dispostas da seguinte forma[2]:

Intro A **B1** A **B2** C A **B3** C A Intro

FIGURA 3. Estrutura formal de “Curumim”

2 Neste ponto, recomenda-se a audição atenta da peça.

O destaque dado à seção "B" justifica-se pelo fato desta apresentar características rítmicas e harmônicas distintas, sobretudo pela ocorrência explícita da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo num contexto de harmonia modal. Formada por 14 compassos, esta seção constitui-se de três frases de quatro compassos, mais dois compassos: 4+4+4+2. Nos dois últimos compassos, a seção é finalizada e ocorre a cadência harmônica que prepara o acorde de tônica da seção seguinte.

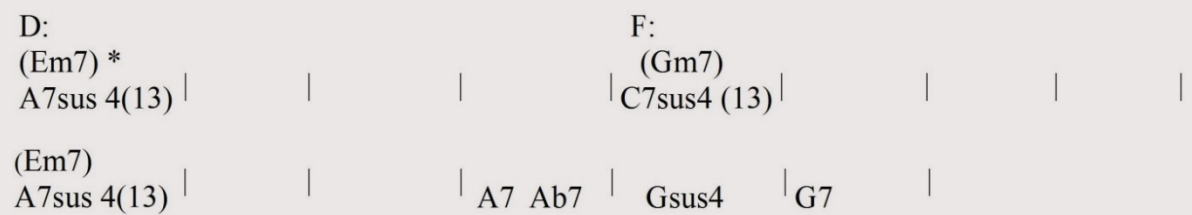



FIGURA 4. Harmonia da seção "B"

Nas três primeiras frases, os acordes movimentam-se em paralelismos de terça menor, sem que exista uma relação tonal direta (fig.4). Na primeira e terceira frase, a coleção de notas utilizada corresponde à escala diatônica de ré maior, representada pelo acorde A7sus4(13) – lá mixolídio- e Em7 – mi dórico. Na segunda frase, a coleção de notas corresponde à escala diatônica de fá maior, representada pelo acorde C7sus4(13) – dó mixolídio – e Gm7 – sol dórico.

A seção "B1" abrange os compassos 27 ao 41, a partir dos 40 segundos da gravação (Ex.1)[3], onde se pode apreciar a sobreposição do tamborim ao tambor surdo sintetizadas ao piano e uma linha melódica que retoma o motivo característico da segunda frase da seção "A", realizada pelo violão. Piano e violão atuam de forma complementar quanto à manutenção de um padrão rítmico ao longo do trecho: enquanto um está liberto para realizar variações, o outro assume um padrão relativamente estável.

A soma dos padrões rítmicos de cada camada textural é representada pela "resultante rítmica" (Gomes, 2012). No trecho que abrange os compassos 27 a 35 (fig.6), não é possível verificar um padrão cíclico e estável que possa ser identificado como linha-guia (ver retângulos vermelho e azul no primeiro e segundo sistemas). Porém, a manutenção de um padrão cíclico estável pode ser observada na linha melódica realizada em oitavas pelo violão. O agrupamento fraseológico a cada dois compassos 2/4 caracteriza um ciclo de 16 pulsações elementares.

A partir do compasso 35 o violão passa a realizar outra configuração melódica, abandonando o padrão assumido no trecho anterior. Neste momento, um padrão rítmico estável pode ser verificado no acompanhamento do piano através de um *ostinato variado* de curta duração, que permanece apenas por dois ciclos de 16 pulsações elementares ou quatro compassos, como mostram os retângulos azul e vermelho (terceiro sistema do Ex.1).

Ainda em relação à notação da resultante rítmica, os retângulo verdes chamam a atenção para a *paridade* rítmica. No contexto rítmico do samba, marcado pela *imparidade* rítmica - descrita anteriormente em relação ao ciclo do tamborim (Fig.1) - as pulsações elementares acentuadas em grupos pares localizadas em posições *cométricas* são consideradas como exceção. Por serem contrastantes e estarem localizados no início e no fim da seção estas estruturas sinalizam pontos que delimitam a forma, como apontam os retângulos verdes no Ex.1. Este fenômeno é recorrente em gravações pianísticas de Cesar Camargo Mariano (Gomes, 2012) e também ocorrem nas seções "B2" e "B3".

3 Transcrição nossa.

EXEMPLO 1. Compassos 27 ao 40, a partir dos 40 segundos da gravação

A seção "B2", que inicia aos 1min 13s da gravação, é possível perceber auditivamente que o violão realiza um padrão de acompanhamento estável sobre o qual se desenvolve o solo do piano. A síntese da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo é dada pelo violão, através de blocos de acordes[4] sobrepostos à linha do baixo (Ex.2).

O aspecto a ser observado neste trecho é o *interlocking* sonoro:

> [...] quando dois ou três músicos intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular, levando assim a uma complementaridade das diferentes partes tocadas. Este intercalar dos pulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro-brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor [...]. (Oliveira Pinto, 2001: p.101)

Na citação acima, o trecho em que se lê: "a forma como a mão direita e esquerda se complementam ao percutirem um tambor" é sugestivo em relação à disposição das mãos do músico ao piano, o que remete a uma abordagem rítmica do instrumento (Gomes, 2012). Esta abordagem pode ser observada no solo realizado pelo piano na seção "B2", onde o aspecto rítmico é enfatizado através de blocos de acordes percutidos ao piano.

A complementaridade sonora ou *interlocking* entre as quatro camadas texturais preenche as pulsações elementares gerando um efeito sonoro específico. Numa tentativa de representar tal efeito graficamente, sugere-se a apropriação do gráfico de Kubik para a segunda frase do trecho (Ex.2).

4 A notação dos blocos de acordes se restringe ao ritmo. Optou-se por não realizar a transcrição integral por falta de precisão auditiva em relação às notas.

EXEMPLO 2. Apropriação da representação de interlocking sonoro de Kubik, a partir de 1min 17s

Na figura 7, os retângulos escuros representam as articulações sonora. Observando--os, podemos verificar que ocorre um padrão de complementaridade entre as três camadas texturais inferiores (retângulo azul), sendo que a camada superior opera de maneira mais autônoma. A linha vermelha, que percorre as acentuações elementares, aponta um padrão de *interlocking* sonoro entre as quatro camadas texturais, sendo que eventuais desvios são representados pelos retângulos brancos.

A seção "B3", que inicia aos 2min 14s da gravação, podemos observar a síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo que provê um padrão estável para a improvisação do violão. Esta estrutura sugere pontos em comum com características apontadas por estudos da musicologia afro-brasileira a respeito da improvisação:

> A estrutura rítmica formada pelos pulsos elementares, beats, pela linha-rítmica e pelas variadas seqûencias tímbricas que deles resultam, constitui um ´fundamento estável para as linhas improvisadas do solista` [...] Por isso ser fundamental na música africana que a percussão se alicerce sobre ciclos repetitivos e sobre padrões rítmicos [...]. (Graeff, 2014:12).

Com a ressalva de que a autora refere-se ao Samba De Roda do Recôncavo da Bahia, cujo contexto de performance musical difere substancialmente em relação ao objeto deste estudo, a citação apresenta pontos de contato em relação ao conteúdo musical da seção "B3". O "fundamento estável para as linhas improvisadas" pode ser observado na notação da resultante rítmica na figura 8, apontados pelos retângulos azuis e vermelhos, sendo que os tracejados indicam variação.

EXEMPLO 3. Seção "B3", a partir de 2min 13s

Convém destacar dois fatores presentes na sonoridade obtida pela síntese pianística do tambor-surdo e do tamborim, que oferecem variedade rítmica e aumentam as possibilidades de "sequências tímbricas": 1) Os "ataques" de blocos de acordes na região aguda que se destacam na textura são recorrentes em gravações pianísticas de Cesar Camargo Mariano (Gomes, 2012). 2) Na realização do padrão do tamborim na mão direita do pianista, percebemos que nem sempre todas as notas dos acordes são sonorizadas. Isso traz a impressão

que algumas notas “falharam”. Essa flexibilidade em não tocar todas as notas na realização do padrão do tamborim é um aspecto constitutivo desta sonoridade característica.

A linha melódica improvisada pelo violão debruça-se sobre a sequência tímbrica produzida pela síntese pianística da sobreposição do tamborim ao tambor-surdo. Sobre este “fundamento estável”, Hélio Delmiro conduz seu improviso adotando uma abordagem horizontal da linha melódica, utilizando os modos vigentes e aproximações cromáticas. Na terceira frase o violonista amplifica o grau de complexidade, realizando uma melódica irregular e com ampla utilização de cromatismos (fig. 8). Contrastando com a abordagem de improvisação adotada por Cesar Camargo Mariano, ambos atuam de forma complementar, constituindo um fator de variedade ao discurso musical.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de algumas formas nas quais o piano Yamaha CP-80 atua de forma complementar ao violão em “Curumim” revela, com certo grau de detalhamento, o que Cesar Camargo Mariano sugere em seu depoimento como “materialização” do entrosamento musical existente entre os músicos.

É possível verificar que precisamente nos trechos de harmonia relativamente estática, seção “B”, que podemos apreciar com mais clareza as “estruturas sonoras afro-brasileiras” descritas anteriormente a partir do estudo de Tiago de Oliveira Pinto. Esta observação é recorrente na música de Cesar Camargo Mariano, identificado também nas peças para piano solo (*Solo Brasileiro*, Polygram, 1994) (Gomes, 2012).

REFERÊNCIAS

Graeff, Nina. 2014. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda*. Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol.9.

Gomes, R. Tomazoni. 2012 *O samba para piano solo de Cesar Camargo Mariano*. Mestrado em Música – Florianópolis: UDESC

Mangueira, B. Rosas. 2006 *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira*. Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP.

Mariano, C.Camargo. 2011 Solo: Cesar Camargo Mariano – memórias. São Paulo: Leya.

Oliveira Pinto, T. 2001. *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.* In: África Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, vol. 22-23,p. 87-109.

Sandroni, C. 2008 *O feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LECTURAS Y RELECTURAS: LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE SUS ÍCONOS

LEITURAS E RELEITURAS: A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR LATINO-AMERICANA ATRAVÉS DE SEUS ÍCONES

COORDINADORES/COORDENADORES

Marita Fornaro

Julio Mendívil

PRESENTACIÓN

En su ensayo "Por qué leer a los clásicos" Italo Calvino define a éstos como "libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o las culturas que han atravesado", llegando a la conclusión de que "un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir" (Calvino 1992: 15)[1]. Recogiendo esta idea, planteamos en nuestro simposio revisar la producción de pioneros en los estudios de música popular para discutir su pertinencia en la investigación actual. Desde una visión crítica nos interesaba analizar, a través de lecturas y relecturas, qué papel jugaron determinadas personas y determinados textos en la construcción de los diversos paradigmas de estudio con que han venido siendo observadas las prácticas musicales populares en el continente. Nos interesaba igualmente discutir cómo el paso del tiempo ha ido modificando el significado de algunos de los textos fundadores de los estudios de música popular al confrontarlos con nuevos datos, con nuevas perspectivas de estudio y con nuevos paradigmas científicos. El simposio buscaba así repasar desde una visión actual aquellos autores y autoras que, siguiendo la terminología de Foucault podríamos tildar de "fundadores de discursividad" (Foucault 1998: 67)[2], en cuanto sentaron formas concretas de descripción u observación de la música popular latinoamericana. Desde una perspectiva crítica nos propusimos entonces interpelar textos sobre las músicas populares en América Latina en función de su genealogía, de las genealogías inauguradas por ellos, y de los discursos de afirmación u oposición que éstos habían desatado.

Las ponencias debían discutir los textos elegidos para lectura o relectura con relación a los siguientes rubros:

1 Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos.* (Trad. A. Bernardéz). México: Tusquets.

2 Focault, Michel. "¿Qué es un autor?" En: Litoral, la función secretario, 25/26, pp.51-8.

PRESENTACIÓN

No ensaio "Por que ler os clássicos", Italo Calvino define-os como "livros que chegam a nós trazendo impressa a marca das leituras que os precederam à nossa, e atrás deles os rastros que deixaram na cultura ou as culturas que atravessaram", chegando à conclusão de que "um clássico é um libro que nunca termina de dizer o que tem de dizer" (Calvino 1992: 15)[1]. Tomando essa ideia, propomos, em nosso simpósio, analisar a produção de pioneiros nos estudos de música popular, a fim de discutir sua pertinência na pesquisa atual. A partir uma visão crítica nos interessava-nos analisar, através de leituras e releituras, que papéis desempenharam determinadas pessoas e determinados textos, na construção dos diversos paradigmas de estudo sob os quais estavam sendo observadas as práticas musicais populares no continente. Interessava-nos, igualmente, discutir como o passar do tempo foi modificando o significado de alguns dos textos fundadores dos estudos de música popular, ao confrontá-los com novos dados, com novas perspectivas de estudo e com novos paradigmas científicos. O simpósio buscava revisar, assim, a partir de uma visão atual, os autores e autoras que, de acordo a terminologia de Foucault poder-se-ia denominá-los "fundadores da discursividade" (Foucault 1998: 67)[2], à medida que assentaram formas concretas de descrição ou observação da música popular latino-americana. Propusemo-nos, então, a partir de uma perspectiva crítica, examinar textos sobre as músicas populares na América Latina, de acordo com sua genealogia, das genealogias por eles inauguradas, bem como os discursos de afirmação ou oposição que estes haviam desconstruído.

As comunicações deveriam discutir os textos selecionados para leitura o releitura, estabelecendo relação aos seguintes tópicos:

1 Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos.* (Trad. A. Bernardéz). México: Tusquets.

2 Focault, Michel. "¿Qué es un autor?" En: Litoral, la función secretario, 25/26, pp.51-8.

- La obra en el contexto de una determinada época o de una determinada historia institucional
- La obra como expresión de un determinado paradigma
- El rol de la obra en la historiografía musical de un país
- El rol de la obra en la historiografía musical de una región
- El rol de la obra en la historiografía de un género musical
- El diálogo entre obras canónicas o entre autores canónicos

BALANCE

Los trabajos presentados en el simposio se centraron, efectivamente, en figuras canónicas de la musicología latinoamericana como Carlos Vega, Lauro Ayestarán, Luiz Heitor Correa de Azevedo y otros investigadores de la música como el etnólogo José María Arguedas y el folclorista Nicomedes Santa Cruz. Por consiguiente, las ponencias se concentraron en Argentina, Brasil, Perú y Uruguay.

En cuanto el simposio reflejó las discusiones previas llevadas a cabo en el grupo de trabajo, se hizo evidente lo productivo de manejar referentes teóricos por todos conocidos. No obstante hubo tanto interferencias como divergencias. Pero, más allá de cualquier divergencia, todos coincidimos en la necesidad de leer y releer a los clásicos y seguir fomentando mediante nuestra labor de intercambio en nuestro grupo de trabajo nuevas maneras de interpretar las realidades musicales de nuestro subcontinente.

Entre las ponencias presentadas en el simposio están aquí publicadas

- *"La materia de la que estoy hecho": José María Arguedas y la experiencia como estrategia de construcción del realismo etnográfico.*
  Julio Mendívi

- A obra no contexto de determinada época ou de uma determinada história institucional;
- a obra como expressão de um determinado paradigma;
- O papel da obra na historiografia musical de um país;
- O papel da obra na historiografia musical de uma região;
- na historiografia musical de um país gênero musical;
- O diálogo entre obras canônicas ou entre autores canônicos

BALANÇO

Os trabalhos apresentados no simpósio se centraram, efetivamente, em figuras canônicas da musicologia latino-americana, tais como Carlos Vega, Lauro Ayestarán, Luiz Heitor Correa de Azevedo e outros pesquisadores da música, como o etnólogo José María Arguedas e o folclorista Nicomedes Santa Cruz. Por conseguinte, as apresentações se concentraram na Argentina, Brasil, Peru e Uruguai.

Se o simpósio refletiu sobre as discussões prévias levadas a cabo no grupo de trabalho, mostrou-se evidente e produtivo lidar com referenciais teóricos conhecidos por todos. Não obstante, surgiram tanto interferências quanto divergências. Porém, para além de qualquer divergência, todos coincidiram quanto à necessidade ler e reler os clássicos e, mediante nosso intercâmbio acadêmico, em nosso grupo de trabalho, prosseguir fomentando novas maneiras de interpretar as realidades musicais de nosso subcontinente.

Dentre as comunicações apresentadas no simpósio, aqui estão publicadas:

- *"La materia de la que estoy hecho": José María Arguedas y la experiencia como estrategia de construcción del realismo etnográfico.*
  Julio Mendívi

- *O musicólogo Luiz Heitor em Goiânia – 1942.*
  Maria Amélia Garcia de Alencar
- *La reconstrucción del canon: sobre Lauro Ayestarán y la música tradicional y popular uruguaya.*
  Marita Fornaro:
- *El carnaval en rueda y el carnavalito documentado por Carlos Vega en Jujuy (1931-1945): denominaciones, clasificación y representaciones de un repertorio popular.*
  Nancy Sánchez
- *Carlos Vega y sus ideas acerca del folklore y de los procesos de folklorización en relación con el vals criollo argentino.*
  Silvina Argüello

- *O musicólogo Luiz Heitor em Goiânia – 1942.*
  Maria Amélia Garcia de Alencar
- *La reconstrucción del canon: sobre Lauro Ayestarán y la música tradicional y popular uruguaya.*
  Marita Fornaro:
- *El carnaval en rueda y el carnavalito documentado por Carlos Vega en Jujuy (1931-1945): denominaciones, clasificación y representaciones de un repertorio popular.*
  Nancy Sánchez
- *Carlos Vega y sus ideas acerca del folklore y de los procesos de folklorización en relación con el vals criollo argentino.*
  Silvina Argüello

"LA MATERIA DE LA QUE ESTOY HECHO": JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y LA EXPERIENCIA COMO ESTRATEGIA DE CONSTRUCCIÓN DEL REALISMO ETNOGRÁFICO

Julio Mendívil
Center for World Music, Stiftung Universität Hildesheim, Alemania.
e-Mail: cwm_mendivil@uni-hildesheim.de.

El presente artículo revisa las estrategias discursivas de Arguedas como etnólogo de las músicas populares andinas. Si bien los estudios arguedianos han tematizado repetidas veces las interferencias etnográficas en la obra narrativa de Arguedas y viceversa (Rowe 1996, González Vigil 1995, Rama 1984), hasta ahora no se ha analizado adecuadamente las estrategias de construcción de una autoridad etnográfica en sus textos. A través de una relectura crítica de los artículos reunidos en *Nuestra música popular y sus intérpretes* (Arguedas 1977) e *Indios, mestizos y señores* (Arguedas 1985), quiero desvelar cómo Arguedas se valió de la experiencia de vida para construir una narrativa capaz de reorientar los estudios sobre música andina.

PALABRAS CLAVE: José María Arguedas. Música andina. Autoridad etnográfica.

O presente artigo revisa as estratégias discursivas de Arguedas como etnólogo das músicas populares dos Andes. Mesmo que os estudos de Arguedas tenham tematizado repetidas vezes as interferências etnográficas na sua obra narrativa ou vice versa (Rowe 1996, González Vigil 1995, Rama 1984), até hoje não tem sido analisado de maneira convincente as estratégias de construção de uma autoridade etnográfica nos seus textos. Mediante uma releitura critica dos artigos compilados em *Nuestra música popular y sus intérpretes* (Arguedas 1977) e *Indios, mestizos y señores* (Arguedas 1985), quero mostrar como o autor fez uso da experiência de vida para construir uma narrativa capaz de reorientar os estudos sobre a música dos Andes.

PALAVRAS-CHAVE: José María Arguedas. Música dos Andes. Autoridad etnográfica.

1. INTRODUCCIÓN

Como nos recuerda Danto (1985: 35-36), una de las facultades ontológicas del pasado es que éste existe apenas como algo que acaba de dejar de existir, pues aunque podamos discurrir sobre él o recordarlo, no estamos facultados para restituirlo. Oír la voz grabada de Arguedas plantea una paradoja filosófica[1]. Vista superficialmente, las grabaciones contienen dos tiem-

1 Una muestra de dichas grabaciones puede verse *Arguedas canta y habla*, CD editado por la Escuela Superior de Folklore José María Arguedas (2005).

pos disímiles: el presente de la escucha y aquel en que Arguedas entonó las canciones frente a la máquina. Mas sólo superficialmente. En sus *Confesiones* San Agustín habla del carácter reflexivo de la memoria, que puede incluso recordar el haber recordado, conteniendo diversos pasados (1926: 232-233). De manera análoga, las grabaciones esconden estratos más profundos: en ellas el escritor fijó melodías aprendidas en su niñez o su adolescencia. Así, éstas fijan fragmentos de un pasado que a su vez contiene un pasado anterior. La memoria deviene por consiguiente en un medio para registrar experiencias vividas.

En este trabajo voy a sostener, mediante un análisis de sus artículos sobre música reunidos en *Nuestra música popular y sus intérpretes* (Mosca Azul Editores, 1977) e *Indios, mestizos y señores* (1985), que Arguedas construyó gran parte de su autoridad etnográfica en función al concepto de la experiencia; mas que a diferencia del realismo etnográfico occidental, dicha experiencia no se remitía exclusivamente al trabajo de campo, sino también a la memoria personal del escritor andino. Se ha indicado ya que Arguedas solía alternar en sus novelas un Yo-narrador con un Yo-etnólogo, que informaba al lector sobre el contexto cultural de los personajes (Rama 1984: 311). Por ello, Rowe ha sostenido que es imposible inquirir su literatura sin incluir sus textos etnográficos (1996: 36). Pero hasta la fecha no se ha examinado qué estrategias retóricas utilizó Arguedas para la construcción de su autoridad etnográfica. En lo que sigue, voy a examinar qué construcción textual le permitió reorientar los discursos sobre la música andina desde la escritura y la etnología.

Antes de emprender el análisis de los textos, voy a referirme escuetamente al papel de Arguedas al interior del discurso musical andino.

2.

2. 1. José María Arguedas y la música

José María Arguedas es sin duda alguna uno de los escritores más importantes del Perú. Sus aportes a la cultura peruana, por cierto, no se limitaron al ámbito de la literatura. Formado en antropología, Arguedas se convirtió pronto en una de las voces más autorizadas de la etnología peruana debido a sus amplios conocimientos sobre la cultura y la música andina. Crecido en un ambiente rural, oyendo a los indios tocar el arpa, el violín, el *pinkuyllo* (las grandes flautas longitudinales de caña) o el *waqrapuku* (trompeta de cuernos), Arguedas aprendió desde niño a amar intensamente la música de los grupos indígenas con los que creció, llegando a definirla como la materia de la que estaba hecho (Arguedas 1995: 348). No sorprende por eso que haya publicado entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX numerosos artículos sobre géneros musicales tradicionales y populares, danzas, músicos y cantantes en importantes diarios del Perú y de Argentina. Sí sorprende lo inusual de la autoridad etnográfica construida[2]. El indigenismo musical y los estudios sobre la música de los Andes de principios del siglo XX habían partido de la premisa que la música indígena era incaica (Mendívil 2012, 2014). Arguedas, en cambio, puso el acento en la descripción de las prácticas musicales contemporáneas, desplazando a un segundo plano preguntas relacionadas al origen o dispersión de las formas e instrumentos musicales. Al igual que representantes del nacionalismo musicológico posterior como Benavente, Moreno o Caballero Farfán (Mendívil 2013), Arguedas esgrimió la defensa de la cultura indígena, motivo de desprecio de la intelec-

2 Estos artículo fueron escritos a partir de 1940, es decir, desde antes que Arguedas emprenda sus estudios antropológicos. Aunque los textos muestran una evidente competencia en el tema, ésto explica en buena medida que su autoridad etnográfica difiera de aquella de los etnólogos de su tiempo, pues se fundó en su experiencia como escritor y maestro de escuela.

tualidad. Pero mientras que los nacionalistas ensalzaron la grandeza del imperio, Arguedas patrocinó el respeto de la cultura indígena contemporánea. En el fondo, su visión no difería en mucho de la de sus antecesores. Para él también, ella era un legado viviente de tiempos remotos; la importancia de su estudio y consideración, empero, radicaba en que explicaba el presente y no en que reconstruía el pasado. Es por eso que uno de sus objetivos será mostrar lo inadecuado del concepto "música incaica". Dice:

> Al cabo de pocos años la Ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvidó el desdén por los "serranos" y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. Hasta los grupos más aristocráticos, los clubes dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. [...] Las estaciones radiodifusoras contrataron intérpretes de música "incaica", aún no sabía llamar de otra manera a estos cantos que venían de la sierra [...] Y comenzó en Lima hasta una especie de abuso de la música "incaica". (Arguedas 1985 [1941]: 93)

Y en otro momento:

> Hasta hace unos 25 ó 30 años la música llamada india era recibida en la Capital como una muestra exótica, pintoresca y por tanto rara. Era tenida, entonces, por algunos —nos referimos al vulgo y entre ellos a los propios señores limeños que conocían Europa y desconocían el Perú— como una música "primitiva", "bárbara", de "insoportable monotonía", y las danzas como muestras de las costumbres "atrasadas" e igualmente "primitivas", ciertamente vergonzantes del Perú. Otros, algo mejor vinculados con el país, pensaban en cambio absolutamente lo contrario. Sostenían, bajo la influencia de una concepción levemente romántica del Perú, que esa era la única música y bailes netamente peruanos, y no los llamaban peruanos como no los denominan ahora mismo, sino incaicos. Por supuesto que ambos conceptos eran equivocados ... (1977 [1962]: 12)

Arguedas se esfuerza por establecer una diferenciación entre la música de los indígenas contemporáneos y la de los incas, así como entre las "perturbaciones" y "transformaciones" y extremas "falsificaciones" que se habían expandido entre el público de Lima (Arguedas 1977: 11). Aunque de manera implícita, contrapone a estas expresiones aquellas que él consideraba auténticas, adquiriendo su tono correctivo, como el mismo afirmó, un carácter de orientación y apreciación honesta.

Tal labor, se sobreentiende, requería de una autoridad axiomática. ¿Cómo construyó Arguedas dicha subjetividad? A fin de explicarlo, quiero explorar algunos conceptos sobre etnografía y escritura.

2. 2. Sobre escritura y autoridad etnográfica

En *El antropólogo como autor* afirma Clifford Geertz que el poder de convicción de un texto etnográfico se remite menos a una aplicada descripción factual que a la persuasión retórica con que el autor demuestra que estuvo allí (1997: 14). Las etnografías informan sobre la forma de vida de un determinado grupo humano. Pero estas también dan luces sobre la manera cómo un observador concreto percibe la diferencia cultural. James Clifford ha sostenido que desde el período de entreguerras se fue construyendo un discurso en la etnología que hacía del trabajo de campo à la Malinowski la legitimación *per se* de la actividad etnográfica. Este, a diferencia del misionero y del funcionario colonial, se sumergía en el mundo observado para describirlo de la manera más neutral posible. Esto esconde mal una paradoja: ¿Cómo expresar de manera científica una experiencia profundamente personal? Si como afirma Clifford, "la etnografía está, desde el principio hasta el fin, atrapada en la red de la escritura" (1998: 144), es bueno preguntarse ¿qué texto, que historia escribe el etnólogo? Dice Clifford:

> Apareció una imagen bien delineada, una narrativa, la del extranjero que penetra en una cultura, arrostrando una especie de iniciación que conduce al *rapport*. De esta experiencia emerge [...] un texto representacional escrito por el observador participante. Como veremos esta versión de la producción textual oscurece tanto como revela. (2001: 54)

Así, según Clifford, la autoridad etnográfica pasó a ser definida, ya no por su veracidad factual, sino por una sensibilidad para inmiscuirse en el contexto y la forma de vida extrañas. Marcus y Cushman han denominado a este tipo de texto como "realismo etnográfico", indicando que en él la experiencia del trabajo de campo pasa a convertirse en una narración regida por varias estrategias retóricas como a) la desaparición gradual del etnógrafo en el texto b), la acentuación de la experiencia de trabajo de campo mediante la abundancia de datos empíricos o la focalización en las situaciones cotidianas dentro de esa experiencia, c) la presentación del punto de vista del nativo y d) el embellecimiento del texto mediante el uso de un argot profesional (Marcus y Cushman 1982: 29-37).

No es difícil ubicar estos elementos retóricos en los escritos de Arguedas. Aquí voy a concentrarme en dos de ellos que, por diferir de la tradición etnográfica occidental, hacen visibles interesantes aspectos de las estrategias escriturales de Arguedas: La experiencia vivida y el embellecimiento del texto.

2.3 La retórica de Arguedas

Si para Nietzsche la madurez del hombre era recuperar la seriedad con que jugaba de niño, para José María Arguedas, la felicidad era recobrar las experiencias dichosas de su infancia y adolescencia. Como hemos visto, lo que sustenta la autoridad etnográfica es la exaltación de la experiencia durante el trabajo de campo: La llegada y el encuentro con el otro, la superación de obstáculos hasta penetrar la cultura ajena y hacer posible la mediación cultural. Pero en lo escritos de Arguedas no hay un etnólogo que llega. La experiencia a la que recurre para construir su subjetividad en el texto, es otra, siendo la remisión a un conocimiento desde el interior de la cultura andina lo que lo hace un vocero legítimo: "Yo —dice en tono confesional en una conferencia de escritores— lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido" (Arguedas 1969: 9).

Es bueno recordar que Arguedas estuvo fuertemente influido por la corriente antropológica psicologista de Ralph Linton según la cual el entorno climático y cultural influía decisivamente en la personalidad de un pueblo (Petersen 2004: 725). Desde dicha perspectiva la enculturación resultaba el modo más legítimo de demostrar competencia cultural. Fiel a ese tenor, Arguedas se esmeró en construir una autoridad etnográfica en función a su experiencia de vida entre los indígenas andinos. Así, en sus informes etnográficos y sus artículos de divulgación se filtra constantemente una voz que recurre a la memoria personal como factor de legitimación. Veamos:

> Esta canción del fuego es muy antigua. En la fiestas de los ayllus los indios de Puquio, la cantan en coro grande. Es una canción de hombres; las mujeres no entran en el coro. Cantan con acompañamiento de flauta. Se reúnen en las esquinas, cien, doscientos hombres, y levantan la voz con fuerza. Tiene música de himno; y los indios lanzan la voz. Los muchachos no podíamos cantar este himno; nosotros también nos parábamos en las esquinas, para imitar a los indios grandes, pero no alcanzaba nuestra garganta para este canto; nos dábamos cuenta de que no podíamos [...] Solo los indios de los ayllus saben. (Arguedas 1985: 29)

Es interesante observar cómo Arguedas abandona aquí el presente etnográfico para asumir formas verbales pasadas en primera persona que lo llevan a un tiempo anterior a la etnografía. Cito otro pasaje dedicado al carnaval de Tambobamba:

> Tambobamba está en la provincia más oculta del Ande peruano. Allí donde el gran río, el sagrado Apurímac, rompió todas las cordilleras para bajar a la selva y seguir tranquilo y soñoliento, hasta encontrar el Amazonas. No conozco al pueblo, pero he caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac" (1985: 151)

La cita es reveladora. Arguedas construye su autoridad homogenizando lo apurimeño de manera que su experiencia "por todas esas quebradas ardientes y profundas" se haga también válida para lugares por él desconocidos. En ese sentido, la memoria de Arguedas no es meramente personal, es al mismo tiempo una memoria cultural. Por tanto, Arguedas oscila constantemente entre la descripción etic del etnólogo y la posición emic del informante, ampliando el sentido de la experiencia en la etnografía.

Este uso retórico de la memoria se haya estrechamente ligado a lo que yo denomino "embellecimiento literario". Durante su vida Arguedas cultivó una actitud anti-letrada, que alcanzó su máxima expresión en la infeliz polémica con Julio Cortázar. No obstante, González Vigil ha llamado la atención sobre las finas relaciones intertextuales entre *Los ríos profundos* y la literatura de viaje de José de la Riva-Agüero (González Vigil 1995: 86-93). Muchos pasajes de Arguedas dialogan claramente con la prosa del fascista peruano, sobre todo con las hermosas descripciones que hace del paisaje andino. Cito un ejemplo:

> El altiplano es frío, cruel y de una hermosura tormentosa e inclemente; la tierra es lisa, dilatada como el viento, de un solo color y de una sola vegetación fina y baja; los rarísimos árboles que crecen en los patios de las casas sorprenden y casi infunden temor; en los horizontes lejanos y silenciosos se levantan las montañas filudas y rocosas de granito negro, y los nevados brillantes, llenos de mágico misterio, bajo la sombra de las nubes; el lago está en el centro y es como la imagen de todo este campo alto y helado, y cuando uno ve llegar las balsas del puerto, en el crepúsculo, toda esta tierra parece de nuevo primitiva, mítica y legendaria. La música y las danzas de los indios de esta tierra están cargadas de la silenciosa y torturante belleza del paisaje en que viven. Cuando los sicuris ensayaban en Sicuani, bajo el cielo hermoso y tranquilo de la quebrada, yo iba a escucharlos… […] (1985 [1943]: 171)

El embellecimiento no se limita aquí a describir el paisaje natural, sino que llega a alcanzar una dimensión más profunda, estableciendo incluso vínculos culturales entre las palabras y las cosas sólo perceptibles desde el punto de vista del nativo. Esta estrategia no es exclusiva de sus textos de divulgación etnográfica y se puede rastrear también en su literatura.

> Yo vi al gran padre "Untu", trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y el arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. Fue en la madrugada. El padre "Untu" aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña. La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que los veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. Su viaje duró acaso un siglo. (Arguedas 1974: 173)

El embellecimiento tiene otra función adicional: este genera distancia entre el objeto observado y el lector no andino. Pero no debe llamar a equivocación este alejamiento, pues, a su vez, fortalece el papel mediador de Arguedas. De este modo consigue constituir una autoridad en el discurso sobre la música que ni extranjeros, como Mead o los D'Harcourt, ni aún compositores mestizos como Benavente o Caballero Farfán habían logrado alcanzar, pues a diferencia de estos, Arguedas nos habla desde dentro de la cultura andina. ¿Qué repercusiones tuvo esto en el discurso de la música? Creo que, al oponer a la legitimación por el pasado incaico su pasado personal como representativo de la cultura andina, Arguedas inventó el presente en los estudios sobre música de la región andina. Gracias a ello, dichos estudios abandonaron el concepto de música incaica y la visión diacrónica que este presuponía, orientándose hacia miradas sincrónicas afines a la etnología.

3. CONCLUSIONES

Si Arguedas demuestró un gran conocimiento sobre música andina, fue su autoridad etnográfica lo que le permitió erigirse como una voz privilegiada que hablaba desde dentro de la cultura musical misma y que por tanto no la falsificaba. La ficción que construye Arguedas es por consecuencia una de corte realista, aunque sus informaciones no reflejen siempre una base etnográfica y se remitan a menudo a la experiencia personal durante el proceso de enculturación. La memoria personal aparece aquí como un medio para el registro de la cultura andina que, como las cintas magnetofónicas que guardan su voz, establece un nexo con un pasado anterior al pasado. Arguedas no habla desde la posición *etic* del etnólogo, sino desde una posición intermedia en la cual él es a su vez voz e intérprete.

Que tanto Romero (1991: 41) y Vásquez (1991: 53), sin duda los etnomusicólogos más emblemáticos del Perú, hayan recalcado la importancia de Arguedas para los estudios de música andina, revela en qué medida sus estrategias retóricas fueron exitosas. En efecto, los estudios sobre música de los Andes que lo precedieron habían homogenizado la diversidad, bajo el rubro de lo incaico. Al restituir el presente, Arguedas recuperó también sus diferencias. Con ello hizo legible para el mundo oficial peruano el canto de la calandria. ¿Era esa, realmente, la materia de la que estaba hecho?

REFERENCIAS

Arguedas, José María. 1969. "Voy a hacerles una confesión...". En: *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa 1965)*. pp. 36-43. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

_____. 1977. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte Editores.

_____. 1985. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.

_____. 1995. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.

Clifford, James. 1998. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Danto, Arthur C. 1985. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press.

Geertz, Clifford. 1997. *El Antropólogo como autor*. Barcelona. Buenos Aires. México: Paidós.

Gonzáles Vigil, Ricardo. 1995. "Introducción". En *Los Ríos Profundos*. pp. 9-133. Madrid: Cátedra.

Marcus, George E. y Dick Cushman. 1982. "Ethnographies as Texts". En: *Annual review of anthropology* vol. 11. pp. 25-69.

Mendívil, Julio. 2012. "Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música incaica". En: *Resonancias* 31. pp. 61-77.

_____. 2013. "El imperio contraataca: La representación revivalista de la música incaica y los primeros brotes de nacionalismo en la musicología sobre la región andina". Manuscrito.

_____. 2014. "Noticias Del Imperio. La visión trágica en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica". En: *Boletín Música* 37. pp. 3-26.

Rama, Ángel. 1984. "Los ríos cruzados, del mito y de la historia.» En: *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama (org.). pp. 307-46. Buenos Aires: Ediciones el Andariego.

Romero, Raúl. 1991. "Música, cultura y folklore." En: *José María Arguedas, veinte años después: Huellas y horizonte. 1969-1989*, Rodrigo Montoya (org.). pp. 41-45. Lima: Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rowe, William. 1996. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur. Casa de Estudios del Socialismo. Centro de producción editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

San Agustín. 1926. *Confesiones*. 2 vols. Vol. 2. Barcelona: Librería religiosa.

Vásquez, Chalena. 1991. “La Música en la obra literaria”. En: *José María Arguedas, veinte años después: Huellas y horizonte. 1969-1989*, Rodrigo Montoya (org.). pp. 47-53. Lima: Escuela de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Discos

José María Arguedas. *Arguedas canta y habla*. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

O MUSICÓLOGO LUIZ HEITOR EM GOIÂNIA - 1942

Maria Amélia Garcia de Alencar
Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Áreas de atuação: História cultural, história e música popular, história regional. E-mail: mameliaalencar@gmail.com.

Em 1942, por ocasião da inauguração oficial de Goiânia – o chamado Batismo Cultural – estiveram na cidade os musicólogos Luiz Heitor Correa de Azevedo, professor da cadeira de folclore do Instituto Nacional de Música, da Universidade do Brasil e seu assistente, Eurico Nogueira França, com o objetivo de gravar músicas do folclore goiano para o Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por ele naquela Universidade. Tratam-se dos primeiros registros de música goiana em disco que, juntamente com uma publicação sobre o material gravado em Goiás, compõem as fontes desta pesquisa. O tema levou a uma discussão sobre o uso das noções de *folclore* e *música popular* no período em estudo.

PALAVRAS CHAVE: Goiânia – Batismo Cultural – Folclore musical – música popular

En 1942, con ocasión de la inauguración oficial de Goiânia –el así llamado Bautismo Cultural – estuvieron en la ciudad los musicólogos Luiz Heitor Correa de Azevedo, profesor de la cátedra de folclore del Instituto Nacional de Música, de la Universidad de Brasil, y su asistente, Eurico Nogueira França, con el objetivo de grabar músicas del folclore goiano para el Centro de Pesquisas Folclóricas (Centro de Investigaciones Folclóricas), creado por él en aquella Universidad. Se trata de los primeros registros de música goiana en disco que, conjuntamente con una publicación sobre el material grabado en Goiás, componen las fuentes de esta investigación. El tema condujo a una discusión sobre el uso de las nociones de *folclore* y *música popular* en el período en estudio.

PALABRAS CLAVE: Goiás – Bautismo Cultural – Folclore musical – música popular

Em 1942, por ocasião da inauguração oficial de Goiânia – o chamado Batismo Cultural – estiveram na cidade os musicólogos Luiz Heitor Correa de Azevedo, professor da cadeira de folclore do Instituto Nacional de Música, da Universidade do Brasil[1] e seu assistente, Eurico Nogueira França, com o objetivo de gravar músicas do folclore goiano para o Centro de Pesquisas Folclóricas, criado por ele naquela Universidade. Esteve também na cidade, na mesma ocasião, representando o Ministério do Exterior, o conhecido musicólogo Renato Almeida, que acompanhou o trabalho das gravações. Tratam-se dos primeiros registros de música goiana em disco.

As gravações objetivavam dar continuidade às pesquisas musicais iniciadas em 1938, sob a orientação de Mário de Andrade que, como diretor do Depto. Municipal de Cultura de São Paulo fundou a Discoteca Pública Municipal, órgão destinado à pesquisa sistemática do folclore. Daí surgiu a Missão de Pesquisas Folclóricas que atuou no Norte e Nordeste do país. Luiz Heitor, em 1942, preocupava-se em cobrir áreas ainda não pesquisadas pelo projeto paulista.

O DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) havia organizado as apresentações do folclore goiano para os festejos do Batismo Cultural, que seriam objeto das gravações.[2] O mediador entre Luiz Heitor e os informantes goianos foi o Prof. Pedro Gomes, do Ginásio Goiano[3]. Observe-se que, entre os discos gravados por eles, estão as apresentações folclóricas que tiveram a oportunidade de presenciar no decorrer das festividades e as que selecionaram para gravações.[4] Na classificação por gêneros, os pesquisadores relacionaram a gravação de Autos e Bailados (Congo e Tapuios), Catiras (duas), um Choro, um Lundu, três Marchas e Marchinhas, dezessete Modas de viola, um “Quebra-bunda” (“toada da dança desse nome”), uma rancheira, um recortado, Sambas e Sambinhas (seis) um Schottisch e quatro Valsas.[5] Os pesquisadores gravaram ainda entrevistas (inquéritos) a respeito da viola (Chico Onça) e do samba (Henrique César da Veiga Jardim); sobre o congo foram realizadas duas entrevistas e uma sobre a dança quebra bunda (Silvestre da Costa Santos), com questões formuladas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Todo este material foi relacionado numa publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas (Publicação nº 2), da Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil, publicado em 1950. No Preâmbulo, escrito por Luiz Heitor, ele observa que a qualidade do material coletado variava quanto ao valor folclórico porque:

> A propagação de sambas e marchinhas de carnaval, pelas grandes rádio-difusoras nacionais, bem como a influência dos artistas que cultivam os programas de gênero caipira, nessas mesmas rádio-difusoras, atingiram a imaginação poético-musicais de certos bardos da região [...] (Azevedo, 1950, s/p).

1 Hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2 Observe-se que há uma coincidência de interesses entre os folcloristas e o governo federal no período – o Estado Novo – no sentido de busca de uma identidade nacional, que minimizasse as identidades regionais.

3 Esse nome aparece no preâmbulo escrito por Luiz Heitor no documento *Relação dos discos gravados no Estado de Goiás* (junho de 1942), publicado em 1950. Pedro Adalberto Gomes de Oliveira foi Secretário do Lyceu de Goiás, ainda na antiga capital, a cidade de Goiás. Com a transferência do Lyceu para Goiânia, foi nomeado professor de Português na mesma instituição. Hoje dá nome a uma escola no bairro de Campinas, em Goiânia.

4 A maioria das gravações foi realizada na recém-inaugurada Rádio Clube de Goiânia, sendo que apenas duas manifestações (Congo e Dança dos Tapuios) foram gravadas no recinto da Exposição comemorativa da inauguração da cidade, onde os grupos se apresentaram. No total foram gravados 19 discos de 78 rpm, entre os dias 24 e 27 de junho de 1942, pois houve problemas com o equipamento trazido do Rio de Janeiro. O acervo da Rádio Clube de Goiânia foi incendiado na década de 1960.

5 Observe-se que as gravações incluíram gêneros diversos, rurais e urbanos.

O folclorista cita os trabalhos “enfraquecidos” por essas influências: os cantos de Chico Onça e Micuim, os duos de viola de Alagoano e Brasil Primeiro e os trechos executados pelo conjunto instrumental de Augusto Catarino Santos, Silvio de Souza e Felipe Andrade.

Observam-se, na lista elaborada pelos pesquisadores, além da presença de gêneros de diversas origens – negras, indígenas e europeias, rurais e urbanas - um maior número (17) de gravações das modas de viola, tradicional em Goiás.

No texto sobre o material coletado, publicado quase 10 anos depois de realizada a pesquisa, percebe-se com clareza a busca da *autenticidade e da pureza* – a verdadeira musicalidade brasileira, nos moldes do projeto modernista para a música nacional – nas manifestações folclóricas do interior do país (Naves, 1998). Nota-se que, embora Luiz Heitor, em 1942, estivesse afinado com esta perspectiva, que bebeu em Mário de Andrade e no modernismo, e, de modo geral, partilhava com os folcloristas daquele período, isto não foi impedimento para que realizasse gravações no recinto de uma rádio[6] – nas suas palavras, responsáveis pela “contaminação” da cultura interiorana – e que diversos gêneros fossem gravados, mesmo aqueles considerados “impuros” em análises posteriores. Isto nos remete a uma reflexão sobre os debates em torno do folclore no período.

6 Luiz Heitor, Renato Almeida e Rui Gomes de Melo, este último do Instituto Nacional de Cinema, ficaram hospedados na própria sede da Rádio Clube, tendo em vista as dificuldades da nova cidade para receber todas as autoridades convidadas para o Batismo Cultural. Seu anfitrião em Goiânia foi o jornalista Francisco Pimenta Netto, então gerente da Rádio. Este jornalista fazia parte do grupo que enviava notícias de Goiás ao DIP, sediado na capital federal. Em 1969, quando já haviam decorridos 27 anos dos fatos relatados, Pimenta Netto publicou um opúsculo sobre aqueles eventos (reeditado em 1993). Cecília de Mendonça (2007) faz referência a um filme rodado durante o Batismo Cultural sobre a dança de congos e tapuios, mas não se tem, até o momento, notícias de sua localização.

1. A QUESTÃO DO FOLCLORE NACIONAL NAS DÉCADAS DE 1930-40

Desde fins do século XIX ocorriam debates entre especialistas sobre os limites entre o folclore e a etnografia. Para os alemães, ao folclore caberia “o estudo das cultura espiritual e à etnografia, o da cultura material”. Alguns seguidores de Saintyves afirmavam ser o folclore apenas o estudo das camadas populares nas sociedades civilizadas, ficando os “primitivos” com a etnografia. (Segala, in Salgueiro, 2007, p. 235).[7] Já para os ingleses, o campo das duas disciplinas seria o mesmo sendo a etnografia descritiva e o folclore interpretativo. Renato Almeida assume a posição dos ingleses ao afirmar que o folclore é a ciência da interpretação. Para este autor, as dimensões continentais do Brasil manifestam-se na diversificação das formas de vida e consequentemente na cultura de folk. “O folclore deve ser considerado em todas as zonas, embora haja grande homogeneidade de manifestações, com variantes, é certo, mas uma linha geral, que marca a unidade brasileira” (Almeida, 1971, p.18).

Foram os musicólogos ligados ao movimento modernista, como Mário de Andrade e Renato Almeida, que deram grande impulso à busca do que consideravam as autênticas raízes da música nacional. Mário de Andrade referiu-se à “pianolatria” que marcou o Conservatório de Música de São Paulo, mas reconheceu que ali surgiram também os primeiros estudos de folclore musical, *verdadeiramente científicos*, com Oneyda Alvarenga e seus companheiros, todos formados no Conservatório, mais tarde trabalhando na Discoteca Pública, sob orientação do próprio Mário (Andrade, 1941, grifo nosso).

7 P. Saintyves era o pseudônimo de **Émile Nourry** (December 6, 1870, Autun, France — April 27, 1935, Paris). Foi livreiro, editor e folclorista. Foi presidente da Sociedade de Folclore Francês, diretor da *Revue du folklore français* and *Revue anthropologique*, além de Maître de conférences na Escola de Antropologia, Paris. Levantou a hipótese de que muitos contos folclóricos se originam de rituais pagãos.

"A Música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça" (Andrade, 1941: 29). Para esse autor, a música nacional, surgida da mescla da contribuição dos povos formadores – índios, brancos e negros – como afirmava também Renato Almeida, não se constituiria em exotismos originários das três raças, mas em algo novo, propriamente brasileiro, encontrado nas manifestações do "povo". Fica clara a consciência de que o nacional não se encontrava nas grandes cidades, mas no interior do país, no mundo rural, no folclore, embora os ritmos urbanos não tenham sido completamente excluídos do projeto modernista.

Segundo Mário de Andrade (1941, p.29), no interior repousava a

> nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular... um povo nacional vai se delineando musicalmente e certas formas e constâncias brasileiras começaram a se tornar tradicionais: o lundu, a modinha, a sincopação. Logo em seguida as danças dramáticas: reisados, cheganças, congos, congados...

Até a década de 1930, no Brasil, como na maioria dos países latino-americanos, com raras exceções, não havia distinção clara entre áreas urbanas e rurais; assim, é muito difícil distinguir, até aquela época, entre música folclórica e música popular. Cantos de trabalho, de lazer e religiosos, cantigas infantis misturavam tradições populares e cultas, europeias, negras e indígenas, urbanas e rurais. Assim, a partir dos anos 40, no Brasil e em outros países do continente, ocorre uma valorização da cultura popular e uma intenção de folclorizá-la. A partir de então, uma divergência entre pesquisadores brasileiros e europeus se explicita, tendo em vista que a *tradição* não poderia ser tomada como critério definidor do que é folclore para as jovens nações americanas (Garcia, 2010, p.10).[8]

8 Na década de 1950 o movimento folclorista alcançou o auge no Brasil. Foram realizadas quatro Semanas Nacionais do Folclore e cinco Congressos Nacionais em diversas capitais, além do Congresso Internacional de 1954.

1.MÚSICA POPULAR, POPULARESCA OU FOLCLÓRICA?

Observe-se que, para Mário de Andrade como também para Luiz Heitor, há uma distinção fundamental entre o que consideravam *popular* e o que criticavam como *popularesco* ou vulgar. Na primeira incluíam-se as manifestações musicais das camadas rurais e urbanas consideradas "puras" e "autênticas" -, enquanto a música popularesca, "seria marcada pelos modismos, pela superficialidade e pela transitoriedade." (Aragão, 2005, p.19)[9] Assim, os termos *popular e folclórico* são usados indistintamente por Luiz Heitor para se referir ao objeto de sua pesquisa: "Em junho de 1942, dando início aos trabalhos de arquivamento *da música popular brasileira atual* [...] ocasião excepcional para a gravação de *discos de folclore* [...]" (Azevedo, 1950, s/p, grifo meu).

Em 1940, foi criada a Comissão de Pesquisas Populares, com sede no Rio de Janeiro, da qual Luiz Heitor fez parte.[10] Com o objetivo de estudar o folclore da capital da República, ou o folclore urbano, a equipe designada pela Comissão deveria recolher material para uma exposição. Como salienta Aragão (2005, p.71) esta iniciativa apontava para uma ampliação do conceito de folclore – usualmente atribuído às populações rurais ou "primitivas" – ao contexto urbano. Isto ajuda-nos a compreender as gravações feitas por Luiz Heitor em Goiânia, incluindo ritmos urbanos, o que revela um protagonismo de nosso musicólogo diante dos debates que só seriam sistematizados nos Congressos de Folclore realizados no Brasil na década de 1950.

9 Daí as críticas de Luiz Heitor ao material gravado em Goiânia, parte dele já contaminado pelo *popularesco.*

10 Mário de Andrade foi seu primeiro presidente, pois nesta época residia no Rio de Janeiro, trabalhando do IPHAN. Com seu retorno a São Paulo, meses depois, foi substituído por Joaquim Ribeiro (Aragão, 2005, p. 70). Esta foi o embrião da Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947.

Para os intelectuais brasileiros ligados aos estudos do folclore, a definição clássica do termo folclore, feita pelo inglês William John Thoms, em 1848, não se adequava à realidade brasileira (e, de um modo geral, aos países do Novo Mundo). Oneyda Alvarenga afirmou (1950, p.27):

> ponto fundamental, salientado por Mário de Andrade: O Brasil não possui uma verdadeira música folclórica, isto é, não possui cantos tradicionais transmitidos de geração a geração e comuns pelo menos a uma certa região. [...] Se não temos cantos tradicionais, temos assim, *processos já fixados* de criação musical e por eles, uma música que, se não é folclórica, é perfeitamente popular (grifo da autora).

Musicólogos fizeram várias tentativas no sentido de definir áreas culturais folclóricas no Brasil, sendo de Luiz Heitor Correa de Azevedo o mapa elaborado em 1954 e publicado no *Grove* (1980, vol. 3: 225). Ali, a área denominada de "moda-de-viola" atinge o interior dos atuais estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, além de parte da Bahia, de Goiás e de Mato Grosso (antes da divisão dos dois estados).[11] O mapa refirma a importância do gênero "moda-de-viola" na região centro-sul do Brasil, como as pesquisas em Goiás já haviam indicado em 1942.

11 Embora a classificação seja útil como instrumento de trabalho, o próprio autor do verbete esclarece que ela omite a contribuição indígena e teve que desconsiderar as numerosas sobreposições de gêneros folclóricos no país, como as cantigas infantis, presentes em quase todas as regiões.

2. ANÁLISE DO MATERIAL MUSICAL COLETADO EM GOIÂNIA - DOIS EXEMPLOS

No livro publicado pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música (Publicação nº 2)[12], ao apresentar uma pequena biografia de seus informantes, num total de 18 pessoas, Luiz Heitor preocupa-se com o grau de escolaridade, separando aqueles dados como alfabetizados (9), letrados (4, sendo 1 advogado), com instrução primária (1) e sem informação sobre a escolaridade, que se pode presumir analfabetos (4). Quanto à cor da pele, 10 são brancos, 3 pardos, 3 mulatos e dois pretos. Quanto às profissões, os participantes estavam distribuídas entre fazendeiros (2), lavrador (1), sendo a maioria de trabalhadores urbanos: um empregado da Rádio Clube, um Inspetor de alunos da Faculdade de Direito da cidade, um marceneiro, um barbeiro, um sapateiro, dois operários, três funcionários públicos e um advogado. Um se declara sem profissão e sobre dois não constam informações quanto à profissão. Observa-se assim, pessoas de diferentes extratos sociais e com diversos níveis de formação, porém envolvidas, todas, com a música tradicional de Goiás.

No livro constam ainda comentários sobre o material colhido em Goiás pelos pesquisadores. Os artigos de Luiz Heitor, num total de quatro, foram publicados na revista *Cultura Política* e os escritos por Renato Almeida, três ao todo, na *Dom Casmurro, Revista da Semana e Revista Brasileira*. Ao final, há uma notação musical feita a partir da audição dos discos (há referência a duas transcrições, mas só uma foi efetivamente publicada) e letras de algumas canções copiadas por Luiz Heitor de cadernos dos violeiros goianos.

No primeiro artigo, sobre moda de viola, Luiz Heitor escreveu: "A maior parte, e indubitavelmente a melhor, dos discos gravados na capital goiana [...] consta de "modas de viola", gênero que é comum a toda a região central de nosso país, tendo como focos de irradiação o norte

12 Embora tenha sido publicado após a ida de Luiz Heitor para assumir cargo na UNESCO em Paris, este volume foi organizado por ele, antes de sua viagem (Mendonça, 2007).

de São Paulo, o Oeste de Minas e o Sul de Mato Grosso e Goiás" (Azevedo, 1950, p.19). Informa ainda que, embora existam canções tradicionais, muito antigas, a maior parte é de composição recente, de "três ou quatro anos". Luiz Heitor comenta ainda que a "moda de viola" é uma canção com grande variedade de temas, mas comumente relata um fato, descreve uma cena ou uma paisagem. De modo geral, não trata de temas subjetivos, de sentimentos do poeta. Ao invés, as canções eram as fontes de informação sobre os acontecimentos locais. Musicalmente, a "moda de viola" é entoada por dois cantadores – primeira e segunda voz - sendo este uma espécie de "acompanhador" do cantor principal. Certa "desafinação" faz parte do estilo e não significa imperícia dos cantadores. O nome "moda de viola" vem do instrumento de tipo arcaico português renascentista, que acompanha o canto, diferente do violão urbano.[13]

EXEMPLOS MUSICAIS

Voz de Luiz Heitor: Goiânia, 24 de junho de 1942
Mês de agosto é tão triste – moda de viola por Adolfo Mariano
Viola - Adolfo Mariano
Sanfona - Domingos Diniz
1º cantador - Clemente Vieira
2º cantador - João Henrique

13 Em 1979, a gravadora Marcus Pereira regravou no LP (MPL9402) intitulado *Batismo Cultural de Goiânia*, com parte do material coletado na cidade em 1942. Ao todo, o disco contém 16 gravações, sendo 15 músicas e uma entrevista, com Silvério Costa Santos, sobre o Congo e a dança Quebra-Bunda. O disco, gravado com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, expressa, nas palavras do Secretário Delson Leone, a preocupação com as raízes culturais goianas enquanto resgate identitário, à maneira dos modernistas. Disponível em abracadabra-br2blogspot.com/va-batismo-cultural-de-goiania-1979.

Mês de agosto é tão triste
Quando vai chegando a tarde
Meu peito até não resiste
Pois recordo uma saudade
Meu coração tu partiste
E carregou a metade
Não sei como 'inda persiste
Me usar tua falsidade.

Estas tarde enfumaçada
É custoso de aguentar;
Depois vem a passarada
Por todo lado piar;
A perdiz lá na queimada
Faz meu corpo arrepiar.
Mas triste é de madrugada
O choro de um sabiá.
...

O pesquisador indica a data da gravação, o compositor, os instrumentistas e cantores, seguindo-se a gravação da música.

Embora a canção comece com um tema sentimental, a partir da segunda estrofe passa a descrever a árida paisagem do cerrado no mês de agosto, período de seca e de queimadas nos campos, em que a natureza parece estimular a tristeza do poeta. Os pássaros, com seu triste cantar, são seus companheiros de infortúnio.

O compositor Adolfo Mariano é mencionado na publicação de 1950 como "um dos mais célebres violeiros do Estado", sendo branco, com instrução primária, fazendeiro, natural do município de Goiandira, Goiás.

Para o pesquisador, esta moda expressa bem o folclore goiano que buscava, ou a legítima música popular goiana, não contaminada por tradições de outros espaços e tempos,

ou mesmo pelo popularesco sem valor artístico. Ao contrário dos trabalhos considerados "enfraquecidos", mas que mesmo assim incluiu em sua pesquisa:

> Voz de Luiz Heitor – Goiânia, 27 de junho de 1942
> **Goiás terra da saudade -** marcha
> Violão – Augusto Catarino Santos
> Cavaquinho – Silvio de Souza
> Bombo – Felipe Andrade[14]
>
> Goiás a terra da saudade
> A terra da família [*inaudível*]
> Goiás [*inaudível*] natural
> Abre a garrafa
> Vem dançar o carnaval

Neste exemplo, gênero – marchinha de carnaval – instrumentação e tema indicam claramente uma escuta, por parte dos compositores e intérpretes, da programação de rádios, como a Nacional do Rio de Janeiro, gerando trabalhos influenciados por esta escuta, o que é criticado pelo pesquisador. Seu tema parece referir-se à mágoa do povo vilaboense, a Cidade de Goiás, com a transferência da capital para Goiânia. Diante do inevitável, restam a bebida e o carnaval.

Os compositores são todos originários da Cidade de Goiás, possivelmente transferidos para a nova capital para trabalharem na sua construção. São jovens, de cor (dois mulatos e um preto), sem indicação de grau de instrução.

O exame do material coletado e os comentários de Luiz Heitor publicados anos mais tarde mostram que "pureza" e "autenticidade" ainda eram considerados valores a serem resgatados quando se tratava de música popular. Influências externas eram vistas como depreciativas da originalidade musical goiana. Não há, no material estudado, qualquer referência a um possível folclore urbano na jovem capital goiana.

14 O pesquisador não faz referência aos compositores ou instrumentistas, numa indicação de certa depreciação pelo material a ser recolhido. Os dados aqui apresentados foram retirados da publicação de 1950 sobre a pesquisa em Goiânia.

REFERÊNCIAS

Almeida, Renato. 1971. *Vivência e projeção do folclore.* Rio de Janeiro: Agir Ed.

Alvarenga, Oneyda. 1950. *Música Popular Brasileira.* Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Ed. Globo.

Andrade, Mário. 1941. "Evolução social da música no Brasil" in *Música do Brasil.* Curitiba: Ed. Guaíra.

Aragão, Pedro de Moura. 2005. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947).* Dissertação de Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 1950. Relação dos discos gravados no Estado de Goiás. (junho de 1942). Publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas. Publicação nº 2. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil.

Garcia, Tânia da Costa. 2010. "A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50" In: *ArtCultura,* n.20, v.12, p.7-22.

Mendonça, Cecília de. 2007. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Naves, Santuza Cambraia. 1998. *O violão azul:* modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.

Segalla, Ligia . 2007. "Folclore e cultura popular" In Salgueiro, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP.

Discografia

Batismo Cultural de Goiânia.1979. Discos Marcus Pereira (MPL 9402). Disponível em abracadabra-br2blogspot.com/va-batismo-cultural-de-goiania-1979 [consulta em 07/2013].

LA RECONSTRUCCIÓN DEL CANON: SOBRE LAURO AYESTARÁN Y LA MÚSICA TRADICIONAL Y POPULAR URUGUAYA

Marita Fornaro Bordolli

Universidad de la República, Uruguay. diazfor@adinet.com.uy

Este trabajo propone una reflexión sobre la presencia e influencia de Lauro Ayestarán en la musicología uruguaya. Se atiende a su carácter de investigador canónico, cuya producción continúa siendo citada como "la única" a pesar de la abundante y diversa bibliografía generada desde diferentes ámbitos a casi cincuenta años de su muerte. Se plantean posibles causas para esta permanencia; se atiende a las influencias del difusionismo y el evolucionismo en su marco teórico y a la importancia de su vínculo con el argentino Carlos Vega. Se analiza su concepto de folklore y de música popular; se considera su producción bibliográfica, en la que los "libros" sobre folklore que han devenido en textos canónicos están constituidos por recopilaciones de artículos de difusión. Finalmente, se reseña la tendencia, sostenida desde su muerte hasta la actualidad, de considerar a Ayestarán como una especie de "investigador mítico", lo que ha llevado a una especie de reconstrucción de su producción canónica.

PALABRAS CLAVE: historiografía latinoamericana, musicología uruguaya, teoría de la música tradicional y popular, textos canónicos, Lauro Ayestarán

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a presença e influência de Lauro Ayestarán, na musicologia uruguaia. Destacam-se seu carácter de pesquisador canônico, cuja produção continua sendo citada como "a única", apesar da abundante e diversa bibliografia surgida em diferentes âmbitos, passados quase cinquenta anos após sua morte. Levantar-se-ão as possíveis razões que justificam tal permanência: as influências do difusionismo e o evolucionismo, no quadro teórico que criou, bem como a importância de seu vínculo com o argentino Carlos Vega. Analisar-se-á o conceito de folclore e de música popular; considerar-se-á sua produção bibliográfica, com destaque para os "livros" sobre folclore, convertidos em textos canônicos - que, na verdade, não passam de recopilações de textos de divulgação. Finalmente, resenhar-se-á a tendência, sustentada desde sua morte até a atualidade, de considerar Ayestarán como uma espécie de "pesquisador mítico", o que o levou a uma espécie de reconstrução de sua produção canônica.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia latinoamericana, musicologia uruguaia, teoria da música tradicional e popular, textos canônicos, Lauro Ayestarán

1. LAURO AYESTARÁN: HISTORIA DE LA CONSTITUCIÓN DE UN ÍCONO ACADÉMICO

Este trabajo propone una serie de reflexiones acerca de la influencia de Lauro Ayestarán (1913 – 1966) en el desarrollo de los estudios sobre música tradicional y música popular en Uruguay. Continuamos aquí el análisis presentado en el Congreso IASPM-AL de 2010 (Fornaro, 2011, también 2009) para considerar, de acuerdo a los objetivos de este simposio, el papel de su obra en la historiografía musical de Uruguay[1].

Hasta la actualidad, a más de medio siglo de su muerte y con extensa y diversa bibliografía publicada desde entonces, Ayestarán sigue siendo citado como prácticamente "la única" fuente para el estudio de muchos temas de la música académica y tradicional de Uruguay. Hasta comienzos de este siglo, cuestionar algunos de sus resultados o introducir temas ajenos a los tratados por el musicólogo suponía una fuerte sanción en el ambiente intelectual uruguayo. Esta posición, que hizo de Ayestarán un "toro sagrado" de la musicología del país, acorde con las posiciones de poder académico que el investigador concentró en sus años de mayor trabajo es, paradójicamente, injusta con parte de su producción como musicólogo: los dos "libros" sobre folklore uruguayo que se utilizan hasta hoy como manuales sobre el tema (Ayestarán, 1967, 1968), son recopilaciones de artículos de difusión realizadas inmediatamente después de su muerte (1966), a cargo su viuda, Flor de María Rodríguez, y su hijo Alejandro.

Nos interesa analizar especialmente el *corpus* contenido en estas dos ediciones, considerando que Ayestarán fue un fundador de discursividad en grado sumo. En estos artículos se establece su panorama sobre la música tradicional uruguaya; se decide sobre qué instrumentos la representan, se caracterizan géneros (denominados "especies") y se establece un esquema de análisis de dichas manifestaciones; se discute sobre folklore y nacionalismo y sobre metodología del trabajo de campo. Consideramos necesario analizar tanto lo que se incluye como lo excluido, por lo que significó respecto a la ausencia de estudios sobre música mediatizada durante décadas, por los géneros musicales que resultaron ser "fantasmas" hasta que hubo que adquirir la fuerza académica para estudiarlos y publicar sobre ellos.

En primer lugar, corresponde preguntarse sobre las razones para este predominio de un "canon ayestaraniano" a través del tiempo. Presentamos algunas hipótesis:

- **A.** El carácter pionero de su labor de investigación sobre la música uruguaya. Aquí debemos diferenciar dos grandes áreas: la que corresponde a su trabajo sobre música académica, concretado, entre otros resultados, en el libro *La Música en el Uruguay*, volumen I" (1953), en su aporte sobre la significación de la obra de Domenico Zipoli (1941, 1962) – quizás su contribución más importante, raramente citada en Uruguay -, en el enorme trabajo de colecta de documentos; y una segunda área, la de la música tradicional, en la que sobresale su trabajo de campo, con el registro de miles de grabaciones en diversas regiones de Uruguay, una vez iniciado en los trabajos sobre folklore por Carlos Vega en los aspectos teóricos y por Isabel Aretz en los aspectos metodológicos de la colecta de campo, en el viaje que realiza la musicóloga a Uruguay en 1943 (Aretz, 1991:207; Fernández Calvo, 2013)
- **B.** El prestigio y visibilidad que le dieron su labor como crítico musical y su fuerte presencia en la prensa escrita.
- **C.** La concentración de poder académico lograda mediante los cargos ejercidos simultánea o sucesivamente, en la enseñanza universitaria, preuniversitaria, en el Instituto de Estudios Superiores, en el SODRE (entonces "Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica").
- **D.** Su muerte temprana, que contribuyó a la consolidación de su figura como una especie de "investigador mítico":

Como mencionábamos anteriormente, su trabajo en el campo de las músicas tradicionales es conocido, para las generaciones posteriores a su muerte, por la edición de dos libros

1 Sobre la biografía y obra de Ayestarán, y sobre su relación con Carlos Vega, pueden también consultarse Guido, 1999; Nicrosi Otero, 2000; Fernández Calvo, 2013; Claro Valdés, 1967;Goldman, 2013; Vineis, 2013; Malán y Lafon, 2013.

que contienen artículos de difusión, que, junto con el capítulo II de su obra de 1953 (dedicado a la música afrouruguaya), constituyen las publicaciones que pasan a constituir obras canónicas para la disciplina denominada "Folklore Musical" en Uruguay. Esta producción opacó los aportes previos de Ildefonso Pereda Valdés (1947) y Cédar Viglietti (1947, 1968) con referencia a investigaciones realizadas en Uruguay, y de Paulo de Carvalho Neto (1955) en sus aportes teóricos desarrollados en la docencia y publicaciones concretadas en el país (Fornaro, 2011).

Junto a estos aspectos, debe mencionarse la inaccesibilidad de los materiales generados por el investigador, situación que sufre diversos vaivenes desde la implantación de la dictadura militar en Uruguay (1973/1985, es decir, menos de diez años luego de su muerte) hasta la actualidad. El tema de los archivos y su acceso público en Uruguay es demasiado controversial para desarrollarlo en este artículo; sólo anotaremos el largo periplo que significó acceder solamente a las grabaciones de campo durante la década de 1980 para concretar el primer trabajo sistemático de análisis de lo que Ayestarán había denominado "Cancionero Europeo Antiguo" y "Cancionero Norteño" (Ayestarán, 1967; Fornaro, 1988, 1994), la imposibilidad de acceder a sus fichas, sus diarios de campo, sus escritos, sus fotografías, hasta la actualidad, en que todavía no nos es posible consultar esos materiales.

2. AYESTARÁN, EL FOLKLORE MUSICAL Y LA MÚSICA POPULAR

El tema central que nos ocupa en este trabajo es la conceptualización, en la obra de Lauro Ayestarán, del Folklore como disciplina, de la tarea del Folklore Musical como rama de dicha disciplina, del "hecho folklórico", de la "música popular".

2.1. La adscripción al difusionismo y al evolucionismo

Como ya hemos establecido en otros trabajos, es clara en dicha obra la adscripción a la Escuela Difusionista o Escuela Histórico-Cultural y a ciertos postulados del evolucionismo, que el investigador toma, sobre todo, de su contacto con Carlos Vega[2]. Los postulados del difusionismo y del evolucionismo estaban en vigencia en América Latina en el momento del trabajo de Vega y Ayestarán, sostenidos especialmente en Argentina por José Imbelloni (1936, entre otros). Así, la inclusión por parte de Ayestarán de un estudio sobre el arco musical en América cuando se ocupa de la música indígena uruguaya (1953:24 – 44), en el que inserta un mapeo que le pertenece, sigue fielmente el estudio de Curt Sachs sobre la difusión de la flauta de pan desde el Pacífico hacia América. Preocupaciones y modelos teóricos similares encontramos en los trabajos de Carlos Vega sobre difusión, "ascensos" y "descensos" de las danzas tradicionales argentinas; también en varios trabajos de Isabel Aretz, como el que busca "Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura" (1958). Por otra parte, se aprecia en el modelo de trabajo de colecta en campo la influencia de la escuela europea de Béla Bartók, también seguida por Carlos Vega y sus discípulos.

Ejemplificaremos la adscripción a la teoría de los *Kulturkreis*, desarrollada por Graebner y Schimdt y presente en los trabajos de Curt Sachs y Eric von Hornbostel, con dos párrafos del análisis ya citado del arco musical. Estas citas dan pie para recordar, aunque parezca superfluo, la necesidad de leer a estos investigadores icónicos en el contexto de la época y de la región en la que producen; algunas aseveraciones de corte difusionista pueden parecer, hoy, absolutamente disparatadas, pero la teoría tenía coherencia interna y el método para establecer los ciclos y círculos culturales era riguroso. De esta manera, las hipótesis retomadas a partir del arco musical de los charrúas en Uruguay permitieron que se juzgaran como

2 Sobre el vínculo entre Carlos Vega y Lauro Ayestarán, un ejemplo representativo es la correspondencia citada en Fernández Calvo (2013:445) y en Vineis (2013).

aceptables los grandes saltos en los vínculos culturales que pueden apreciarse en el trabajo del investigador uruguayo:

> De acuerdo con la evolución de los llamados "ciclos culturales" en los modernos tratados de culturología, el arco musical aparece en la cuarta etapa. Según Imbelloni[3] en el llamado "ciclo de la Azada" [siguen equivalencias de los ciclos según varios autores pertenecientes a la escuela difusionista] vemos por primera vez instrumentos capaces de desarrollar una melodía; aerófonos: flauta de Pan; cordófonos: el arco musical [...] Este cuarto ciclo "de la azada" se encuentra en América en la costa del Pacífico entre California y el norte de Canadá, en el sector continental contiguo a la Florida, y en la zona andina, como 'una de las capas antiguas que sirven de pedestal al ciclo protohistórico', Es el ciclo llamado "de la cultura de las máscaras" unidas a la danza y a la declamación, génesis del arte dramático. Se halla en estado de pureza [...] en el Océano Pacífico, principalmente (Ayestarán, 1953:24).

Más adelante, al considerar en América la presencia de arco musical de boca y con resonador de calabaza, establece:

> Para nosotros, la aparición del resonador de calabaza no sólo determina un origen distinto sino una evolución más avanzada. El arco musical sin resonador parecería ser de más antigua prosapia en tanto que la aparición de la calabaza es un importante paso hacia la gestación de la caja armónica del futuro violín (Ayestarán,1953:28).

2.2. El Folklore y el folklore

Es notoria en Ayestarán la preocupación por ubicar el Folklore como una disciplina científica, y su posición a favor de una "independencia" respecto a su campo de estudio. En el pintoresco lenguaje que lo caracteriza – con cierta similitud estilística con los escritos de Vega, aunque con un tinte más "romántico" - comenta, en un original caso de personificación de una disciplina:

> Hace unos veinte o treinta años, liberado de la tutela sociológica, el Foklore cayó en los dominios de una ciencia fascinante, muy extensa y muy difusa, - por su misma extensión - que es la Antropología, ubicándose modestamente dentro de una de las subdivisiones de la llamada Antropología Cultural, de donde amenaza salir, no sabemos si para caer en otro campo o para organizar y delimitar de una buena vez el suyo (1968:9).

Otro aspecto a señalar en cuanto a imperativos deontológicos y epistemológicos en el trabajo de Ayestarán es el de la búsqueda de leyes, defendiendo para el Folklore un estatus de ciencia nomotética (si seguimos la antigua clasificación de Wilhelm Windelband). Sin embargo, el investigador considera que esas leyes, por la poca profundidad temporal de la disciplina, son aún "secretas": "Nuestra obligación presente es recoger, ordenar y publicar. Recién más tarde se podrá remontar vuelo y encontrar las leyes, hoy secretas, que rigen el mundo de la sabiduría popular".

Respecto al hecho folklórico, para cuya caracterización adopta los tan citados ocho rasgos, toma como central el aspecto referido a la supervivencia. Las metáforas con lo que define, algunas tomadas de Vega, son de carácter naturalista y organicista. Atienden, por un lado, a la comparación con los fenómenos estudiados por las Ciencias de la Naturaleza, acompañando la preocupación por la legitimación de la disciplina:

> Como el geólogo que en el análisis de las rocas estudia la edad de nuestro viejo y querido planeta, el folklorista dispone también de una suerte de "libro de la Naturaleza" que es el Cancionero Infantil. En su lenta pero irreversible dinámica, el folklore también se petrifica y cuando ha sido desplazado del repertorio del hombre adulto, se refugia en el niño en una inacabable agonía. Las grandes

3 Aquí el autor incluye una nota para citar Imbelloni

> formas folklóricas – y aún las cultas . De edades pretéritas, dicen su largo adiós en la voz de los niños" (1968:67)

Por otro lado, y como otro aspecto de ese proceso de legitimación, es posible apreciar el enfoque evolucionista y la mirada organicista:

> El repertorio infantil es en el orden musical algo así como el 'fondo de ojo' del folklore de una colectividad. Y así como en el fondo de ojo podemos estudiar el estado de las arterias de un organismo viviente - su grado de esclerosis o su elasticidad – así también en el folklore infantil podemos calibrar los conductos más profundos y viales por donde corre el río de la sangre popular (Ayestarán,1968:68)

3. AYESTARÁN Y LA MÚSICA POPULAR

En este punto retomaremos algunas consideraciones planteadas en nuestro trabajo anterior (Fornaro, 2011). Ayestarán se ocupa de folklore en su definición clásica; el término "`popular" poco aparece en sus escritos. Y en su "panorama" deja fuera todas las expresiones difundidas desde hacía por lo menos tres décadas por el disco y la radio. No aparecen, "contaminados" por su difusión a través de los incìpientes medios de comunicación, que suponen otro tipo de oralidad, géneros tan significativos como la murga, el tango, la música popular brasileña, los géneros de función coreográfica de origen estadounidense, constituidos en modas "mundiales" (foxtrot, two-step, camel...), la música popular de origen europeo como el fado portugués, el pasodoble español. Aquí los caminos de Vega y Ayestarán divergen, ya que el primero atiende a un género como el tango, notoriamente mediatizado. En sus escritos éditos, incluidos los recién publicados con prólogo de Coriun Aharonián (Ayestarán, 2014) el concepto de música popular y el de mesomúsica sólo son objeto de cita o reflexión en un texto que constituyó una conferencia sobre Carlos Gardel (en fecha muy temprana, 1960). Esta fecha nos indica, como señala Aharonián (1985), que el concepto y el término circulaban antes de que Vega lo propusiera formalmente en la segunda Conferencia Interamericana de Musicología que tuvo lugar en Bloomington, Indiana, en 1965. En la citada exposición sobre Gardel el investigador uruguayo utiliza la teoría de los estratos tan cara a Vega, nuevamente habla de lo que por el momento es "misterioso" y renuncia a definir la "mesomúsica":

> En la historia de la música como complejo total del hombre y su cultura, por debajo de la capa culta o erudita, por encima de la capa folklórica, se desliza una música que se ha dado en llamar "popular", incorrecto título, desde luego, porque popular es simplemente ´aquello que se populariza´, que llega a todas las capas del pueblo y bien sabemos que hay melodías de gigantesca popularidad, productos de la capa superior: un aria de Verdi por ejemplo, o de la capa folclórica: nuestra canción de cuna, el ´Arrorró ¨. [...] Y la historia de esa música popular – en realidad una mesomúsica, como la llama el musicólogo argentino Carlos Vega – en donde nace y florece la figura de Carlos Gardel, no ha sido estudiada en forma sistemática, de donde resulta difícil ubicar en ella y medir los alcances y sus resortes más misteriosos. La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla de arte, "aquello que todos saben lo que es" (1960:12-13)

4. AYESTARÁN Y DESPUÉS: "PROHIBIDO TOCAR EL MITO".

La muerte temprana del investigador generó, por la fuerte visibilidad de su quehacer, un vacío que perduró por años, ya que no era fácil establecer campos de trabajo luego de su intensidad, pero también dio origen al culto a su figura. Otra vez se da aquí una situación paradójica, ya que, paralelamente a la continua cita de su trabajo, los materiales colectados permanecie-

ron intocados hasta que comenzamos el tan accidentado trabajo de rever los "cancioneros" establecidos por Ayestarán y analizar lo que llamamos "dos troncos arcaicos en la música tradicional y popular uruguaya"[4] en la década de 1980. Por otra parte, la primera edición discográfica de materiales del Archivo Lauro Ayestarán fue realizada en 1974 por el Consejo Nacional de Educación, a un año de instaurado el gobierno dictatorial, que ya comenzaba así a apoyarse en la música y la danza tradicional para construir su proyecto de país (Cosse y Markarian, 1996; Fornaro, 2014, entre otros). El título del fonograma es representativo: "Ayestarán y su verdad folklórica". En 1975 se creó, a partir de este enfoque, el "Ballet Folklórico del Uruguay", siguiendo el modelo de los "Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange" desarrollado durante la dictadura franquista. Dirección, música y coreografías fueron confiadas a Flor de María Rodríguez, viuda de Ayestarán. Deberían pasar tres décadas para disponer de una edición comercial, la editada por el sello fonográfico Ayuí/Tacuabé con el título "Mapa musical del Uruguay", al cuidado de Coriún Aharonián (2003).

Limitados por el espacio, queremos centrar el tramo final de este trabajo en lo ocurrido ya en este siglo, en el que los homenajes se multiplican. Así, el "Día del Patrimonio"[5] 2003 estuvo dedicado a Ayestarán, circunstancia conmemorada con la edición en CD ya citada y un sello postal. Pero el sufrido camino de consulta de sus materiales, del que hemos participado muchos investigadores uruguayos, seguía y sigue resultando infructuoso. Se ha dado un extraño juego entre lo que podríamos definir como la actitud de "prohibido tocar el mito", que ejemplificaremos a continuación y una socialización de los materiales inéditos que no pueden ser consultados por los investigadores uruguayos, "custodiados" y publicados sólo por el personal del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), creado por resolución del Ministerio de Educación y Cultura de 26 de marzo de 2009. Este Centro fue constituido "sobre la base de los materiales del archivo del gran musicólogo adquiridos por el Estado uruguayo", según consta en la web del MEC, donde también se menciona que "el proyecto de Centro Nacional de Documentación Musical se basa **en el espíritu de Lauro Ayestarán**, pionero de una musicología uruguaya, abarcativa de todos los ámbitos de actividad cultural [...]"[6]

Dentro de este juego, es representativa la polémica que tuvo lugar cuando el musicólogo Gustavo Goldman realiza en 2006 una nueva digitalización[7] del Archivo Lauro Ayestarán conservado en el Museo Histórico Nacional de Uruguay, de la que resultan 212 discos compactos con la totalidad de las grabaciones de campo. El episodio evidencia las diversas posiciones respecto al legado ayestarariano. El semanario *Brecha* dedica páginas enteras a este asunto, que incluso da lugar a intervenciones de los lectores. El tema, como nunca, trasciende la academia, y confirma el carácter de "mito intocable". Así, Coriún Aharonián, entrevistado por Alexander Laluz, sostiene que la digitalización - que se conserva en el Museo Romántico, dependencia del Museo Histórico Nacional[8] – es inaceptable: "No todas las grabaciones, de las miles que existen en el Archivo Ayestarán, justifican su difusión masiva". Cualquier tipo de uso de estas tomas de campo "requiere una capacitación previa" (Laluz, 2006:30). No puede

4 La investigación, primera realizada desde la muerte del investigador a partir de sus materiales colectados en campo, incluyó el llamado "Cancionero Europeo Antiguo" y el "Cancionero Norteño" Sobre los "cancioneros" o "ciclos" establecidos por Ayestarán, ver Ayestarán, 1967; Fornaro, 1988, 1994, 2011.

5 El emprendimiento de festejar anualmente el "Día del Patrimonio"; iniciativa del Ministerio de Educación y Cultura, ha logrado desde su instauración en 1995 una amplia popularidad en Uruguay.

6 Disponible en http://www.mec.gub.uy/mecweb/container.jsp?contentid=9905&site=2&chanel=mecweb&3colid=9905. Consultado el 01/09/2014. Las negritas están incluidas en el original.

7 Una primera digitalización en cintas había sido realizada por Torbjörn Williams en 1992, de la que se conserva versión digiral en el Musikmuseet de Estocolmo y copias en casetes analógicos en varias por lo menos dos instituciones uruguayas, el Museo Histórico Nacional y el SODRE.

8 En esta dependencia se conservan también las cintas originales y la primera copia, también a cinta de carrete, realizada por Saúl Descoins, la que fue tomada como matriz para la digitalización.

dejar de señalarse esta singular postura respecto a bienes patrimoniales, ni la referencia a las grabaciones como si fuera un material que atrajera a todo mortal para su uso.

Y, finalmente, el caso que más habla de ese investigador idealizado e imaginado, es la exposición realizada en el Teatro Solís, cuyo título – también el de su catálogo (Picún, 2013) – es: "La música en el Uruguay por Lauro Ayestarán. Volumen II". El canon es reconstruido; el libro, supuesto. Con curaduría de la musicóloga Olga Picún, la exposición, densa en textos, incluye afirmaciones como ésta:

> Con **seguridad**, la permanente revisión de sus ideas, en diálogo con la conciencia del devenir de la cultural, **hubiera** significado para Lauro Ayestarán cuestionar la propia existencia de aquel folklore con sus propiedades diferenciadoras necesarias y suficientes. Esta revisión y conciencia del devenir, sumada a la certeza de la retroalimentación entre lo individual y lo colectivo, **sin lugar a dudas, habría** derivado en la idea de que todas las músicas son susceptibles de participar en las dinámicas de construcción de nuestro universo de memorias e identidades[9].

El análisis de este texto, que cierra también la presentación de Picún en el catálogo (2013:11) lleva, por un lado, a considerar esas seguridades sobre la evolución del posicionamiento teórico del investigador; por otro, a preguntarse sobre la atención a su obra más allá de la investigación sobre folklore, ya que Ayestarán consideró "todas las músicas" al ocuparse de una identidad musical latinoamericana, aunque ese término no se utilizara en su época: baste citar su audaz inclusión de la música de los cultos afrobrasileños en ese mismo folklore uruguayo, en una época en que para Uruguay ese enfoque era impensable, y, sobre todo, su trabajo sobre músicas académicas de Uruguay y más allá.

De ahí que nuestras reflexiones traten del "canon reconstruido". En el campo de las músicas tradicionales y populares, un universo de supuestos es sostenido a lo largo de más de medio siglo: los libros canónicos surgieron de textos de difusión, y es de rigor académico señalarlo; los materiales, cuando por fin son exhibidos, son nombrados como un libro que no existió. En una postura que respeta la que reseñamos pero que pretende colocarse en la propuesta de este simposio, optamos por un camino diferente. Este camino implica ver en Ayestarán aciertos y errores, admirarlo como el investigador que supo, entre otras cosas, develar la obra de Zipoli vinculando dos continentes; leer sus textos a la luz de la teoría de la época y en su contexto, rever sus propuestas y construir nuevos enfoques. Excelente oportunidad constituye este Simposio, que tejió, en Salvador, una red entre el pensamiento de varios investigadores canónicos de América Latina y entre las miradas actuales sobre ellos elaboradas por quienes participamos en ese encuentro fértil en discusiones, dudas y vínculos.

9 Las negritas son nuestras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonián, Coriún. 1969. "Apuntes acerca de la mesomúsica". *Prólogo* Nº 2/3. Montevideo.

_____. 1997. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero". , Vol. 51 Nº 188. Santiago de Chile (versión castellana del artículo "A Latin American Aproach in a Pioneering Essay", publicado originalmente en Nº 2. Reggio Emilia, 1985).

_____ 2014. "Prólogo". En: Ayestarán, Lauro. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Aretz, Isabel, 1958 – "Correlaciones entre las flautas de pan venezolanas y las andinas de alta cultura". , Tomo VI.

_____ 1991. *Historia de la Etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días).* Caracas: FUNDEF/ CONAC/OEA.

Ayestarán, Lauro. 1941. "Domenico Zipoli: el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata". *Revista Histórica. 2a. época,* . Vol. XIII.

_____, Lauro, 1953 – Volumen I. Montevideo: SODRE.

_____. 1960. "Alcance musical de la figura de Carlos Gardel". En: Montevideo: Consejo Departamental.

_____. 1962. Montevideo: Museo Histórico Nacional.

_____. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo : Arca.

_____. 1968. *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo : Arca.

_____, 2014 – *Textos breves.* Montevideo:Ministerio de Educación y Cultura.

Carvalho Neto, Paulo de. 1955. *Concepto de folklore*. Montevideo: Librería Monteiro Lobato.

Claro Valdés, Samuel. 1967. "Carlos Vega – Lauro Ayestarán". *Revista Musical Chilena*, Año XXI, N° 101.

Cosse, Isabela y Vania Markarián. 1996. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.

Fernández Calvo, Diana. 2013. "El 'Maestro' Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".* Añio XXVII, N° 27

Fornaro, Marita. 1988. "La presencia del Cancionero Europeo Antiguo en el Uruguay". *Anales de las terceras Jornadas Argentinas de Musicología.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

_____ . 1994. *El Cancionero Norteño. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____. 2009. "Musicología en Uruguay: el difícil arte de hacer ciencia". Trabajo presentado a las Primeras Jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo..

_____. 2011."Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años". En: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. En: *iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf*

_____. 2014. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973 – 1985)". Resonancias, N° 34.

Goldman, Gustavo, 2013. "Retomando el juego. Música afrouruguaya II". *El País Cultural*, Montevideo, 04/10/2013.

Guido, Walter, 1999 – "Ayestarán Fernández, Lauro Sebastián". *Diccionario de la Música Española e Hispanomericana.* VOl.I., pp. 906 – 909.

Imbelloni, José, 1936 – *Epítome de culturología*. Buenos Aires: J. Anesi. Malán, Fabricia y Sandra Lafon, 2013 – "Lauro Ayestarán y el SODRE. Su labor y sus aportes". En: *Boletín de la Escuela Universitaria de Música.* Disponible en: http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/lauro-ayestaran-y-el-sodre-su-labor-y-sus-aportes-por-fabricia-malan-y-sandra-lafon. Consulta realizada el 01/08/2014.

Nicrosi Otero, Alfredo. 2000. *Lauro Ayestarán y la música uruguaya*. Montevideo: s/d.

Pereda Valdés, Ildefonso. 1947. *Cancionero Popular Uruguayo*. Montevideo: Florensa y Lafon.

Picún, Olga, 2013 – "*La música en el Uruguay* por Lauro Ayestarán. Volumen II". En: *La música en el Uruguay por Lauro Ayestarán. Volumen II. Homenaje en el centenario de su nacimiento. Exposición documental.* Montevideo,. CDM.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música tradicional argentina*. *Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore.* Buenos Aires: Losada.

_____. 1986 - *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

_____. 1980.- "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". *Rev. stituto Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Nº 3 (1979). Buenos Aires.

Viglietti, Cédar., 1947. *Folklore en el Uruguay. La guitarra del gaucho, sus danzas y canciones*. Montevideo: Talleres gráficos Castro y Cía.

_____1968 - *Folklore Musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

Vineis, Nilda G. 2013. "La vocación compartida. La correspondencia con Carlos Vega". *El País Cultural*, Montevideo, 04/10/2013.

Williams, Torbjörn.1993. "Lauro Ayestarán. Archivo de la Música Folklórica Uruguaya". Mecanoscrito conservado en el Museo Histórico Nacional, Montevideo.

EL CARNAVAL EN RUEDA Y EL CARNAVALITO DOCUMENTADO POR CARLOS VEGA EN JUJUY (1931-1945): DENOMINACIONES, CLASIFICACIÓN Y REPRESENTACIONES DE UN REPERTORIO POPULAR

Nancy Marcela Sánchez

Investigadora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" e investigadora invitada en el Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina. Profesora de Folklore en el Dep. de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Doctoranda en Música. Especialidad Musicología en la UCA. Publicó artículos en revistas y enciclopedias especializadas. Compositora y pianista de música popular. Contacto: nancymarcesanchez@gmail.com

En torno a un repertorio popular, recolectado por Carlos Vega en la puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca (Argentina, 1931 - 1945), establecemos relaciones entre las denominaciones *emic/etic*, la clasificación de la música y la danza y las representaciones sociales. Mostramos que los conceptos publicados por Vega sobre la historia, el origen y las variantes del "carnaval antiguo" y el "carnavalito moderno" presentan discrepancias con respecto a lo que registró en las fichas y cuadernos de campo. Reflexionamos sobre la incidencia de la obra de Vega en la historiografía del carnavalito y analizamos todas estas cuestiones considerando el contexto histórico, político y científico en el que se desarrollaron los primeros trabajos de campo (etno) musicológicos en Argentina.

PALABRAS CLAVE: Carlos Vega. Clasificación. Carnaval. Rueda. Carnavalito.

Em relação a um repertório popular, recolhido por Carlos Vega na Puna e Quebrada de Humahuaca (Argentina, 1931-1945), estabelecemos relações entre os nomes *emic/etic*, as classificações de música e dança e as representações sociais. Mostramos que os conceitos publicados por Vega sobre a história, origem e variantes do «carnaval antigo» e «carnavalito moderno» apresentam divergências com relação ao que registrou em suas fichas e cadernos de campo [1]. Refletimos sobre o impacto da obra de Vega na historiografia da carnavalito e analisamos todas estas questões, considerando o contexto histórico, político e científico em que o primeiro trabalho de campo da (etno)musicologia na Argentina foram desenvolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Vega. Classificação. Carnaval. Rueda. Carnavalito.

LAS DENOMINACIONES *EMIC/ETIC*

En esta investigación nos ocupamos de un repertorio tradicional recolectado por Carlos Vega en Humahuaca, Tilcara, Yavi, La Quiaca, Uquía y San Salvador de Jujuy (Jujuy- Argentina), en los viajes 1, 2 y 41 del INM, realizados respectivamente en 1931, 1932 y 1945[1]. Comparamos la información publicada en sus principales obras con los datos que consignó en los documentos producidos en sus trabajos de campo (fichas de viaje, cuadernos de campo, cuadernos de pautaciones musicales y registros sonoros) y encontramos significativas diferencias.

Concretamente, Carlos Vega documentó diversas prácticas de tradición oral a las que distinguió con los nombres de 'carnaval en rueda' o 'carnavalito antiguo' y 'carnavalito moderno'[2].Con la primera denominación designó al conjunto de expresiones practicadas por grupos indígenas y mestizos del norte de Salta y Jujuy[3], a las que describió como "La simple ronda prehistórica, que he visto entre los selváticos aborígenes del Chaco, y en las quebradas y los valles jujeños algo más rica en figuras y en música." Vega (1952: 116).

1 Carlos Vega (1898-1966) realizó 35 viajes de recolección y estudio de la música popular, tradicional y folclórica entre 1931 y 1966, en varias provincias de Argentina, Perú, Chile y Bolivia.

2 Agradecemos a Héctor Goyena y Graciela Restelli (Director del INM y encargada del Archivo Científico), así como también a Diana Fernández Calvo, Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, por permitirnos el acceso a estos materiales y por convocarnos para participar en el proyecto "Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1955). Digitalización de las fichas del Fondo Documental Carlos Vega del IIMCV (UCA) y de los cuadernos del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular".

3 En los informes de los trabajos de campo referidos, Vega señala que los "informantes" eran mayoritariamente de nacionalidad boliviana y los nombra como "aborígenes serranos" o coyas (vocablo derivado de la región del Kollasuyu). A los de la etnia guaraní y de otras parcialidades que no explicita, los llama "selváticos" o "chaquenses".

A la vez, llamó carnavalito "moderno" a las danzas que se practicaban en reuniones familiares, clubes sociales, teatros y actos escolares con fines recreativos, y en los "altos círculos sociales y en las reuniones de la clase media".

Algunos de los nombres nativos que recibían las danzas en rueda colectiva eran: "Carnaval, Rueda, Cacharpaya (se despidan o no), Kíu (ave), y otros; o simplemente Baile al Erke, Baile a la Corneta, etc., según el instrumento que se utilice." Vega (1952: 116). Si bien en sus publicaciones más conocidas Vega (2010 [1944], 1952 y 1956) menciona superficialmente esos nombres y describe someramente sus diferentes usos y funciones en el ámbito indígena, no profundizó en sus sentidos ni en el análisis de la música y la danza. Por otra parte, del análisis de las entrevistas y las pautaciones musicales surgen diferencias significativas entre los distintos géneros (carnaval, carnavalcito, carnavalito y otros).

> Carnavalito es el nombre con el que actualmente se designa en el alto noroeste argentino a la forma más evolucionada, compleja y moderna de las grandes rondas colectivas prehistóricas. También se le llama, sin la desinencia de diminutivo, Carnaval, y sus formas rústicas reciben diferentes nombres. (Vega, 1952: 115)

Con esto queremos señalar que el musicólogo subsumió los nombres nativos bajo una denominación genérica, arbitraria y legitimante, "el carnavalito". Al parecer, la omisión de algunas "especies" en sus cuadros clasificatorios también respondía a una estrategia de simplificación de la diversidad de expresiones colectadas.

> No sólo he visto muchas, sino que he participado en dos: una de primitivos chaquenses (fuertemente influidos por los amazónicos y por los andinos), y otra de indios de la Alta Cultura (preincaicos), ambas de ronda [...] Fuera del pequeño mundo occidental superior, esos pocos bailan por y para todo su pueblo. En nuestro esquema reducido omitimos distinciones. En la misma clase, pues, nuestra nómina clasificada incluye la Danza de las Cintas, el Carnavalito, etc." (Vega, 1956: 55).

Cabe destacar que generalmente no transcribía ni grababa los toques de erkencho con caja que acompañaban las rondas de los mestizos serranos ni de los chaquenses porque según sus palabras, le resultaban ininteligibles y además consideraba que la música indígena era a-mensural y por lo tanto, no se ajustaba a las formas regulares que hallaba entre los criollos. No obstante, los documentos de campo revelan que participaba en ceremonias, como comprobamos en la ficha "Danza de las Ofrendas" (Pumahuasi Jujuy), cuyo texto transcribimos:

> [...] Luego forman una rueda, tomados de la(s) manos hombres y mujeres, alrededor del agujero, y saltan al compás de la caja, la "quena" y [el] "asta", con acompañamiento de cantos. Dan tres vueltas para la derecha y tres para la izquierda. Esta es la danza popular que se conoce. Terminado este acto de enterrar parte de las ofrendas, cuyo fin es para que no se enoje la "Pachamama" y no los coma, se reparten el resto de las ofrendas y sigue una orgía desenfrenada, bailan hasta el siguiente día. (Carlos Vega, s/d)[4].

Observamos que el musicólogo era consciente de las diferencias existentes entre el carnaval antiguo y el carnavalito de los salones en cuanto a la música, la danza, los significados, usos y funciones, sin embargo, en las clasificaciones de la música y las danzas tradicionales (publicadas en las obras antes mencionadas) reemplazó los nombres nativos (*emic*) y homologó las diversas expresiones culturales de grupos étnicos distintos homogeneizando nombres y prácticas. Además, por no haber indagado en los sentidos que ellas tenían para los cultores, su mediación no solo favoreció la invisibilización de las manifestaciones de los indígenas y mestizos, sino que dio lugar a una confusión (que aún persiste) en torno al "carnavalito ¿jujeño?" y a las ruedas rituales que continúan vigentes en el noroeste argentino con múltiples denominaciones y funciones comunitarias.

A pesar del tiempo transcurrido desde la publicación de los resultados parciales de aquellos primeros trabajos de campo, observamos que las reseñas de los musicólogos que sucedieron a Vega reprodujeron la mayor parte del discurso sobre la historia, el origen y las variantes del 'carnaval antiguo' y el 'carnavalito moderno', contribuyendo así a consolidar una visión sesgada sobre el repertorio en cuestión. Por ejemplo, su discípula y colaboradora, Isabel Aretz, prácticamente replicó sus palabras y equiparó las distintas expresiones bajo el título "El Carnaval o carnavalito". (Cf. Aretz, 1952: 177-179 y 256-259).

> Por su música, este Carnavalito es similar a veces al Huaino y al antiguo Carnavalito, pudiéndose dar lo mismo en melodías pentatónicas o en melodías francamente mestizadas. De él se recogen numerosos ejemplos en la Quebrada de Humahuaca lo mismo que en Bolivia y Perú. Unos cantados, otros ejecutados en algunos instrumentos regionales como la quena, los sikus, el pinquillo, etc., entre los aerófonos, o el charango entre los cordófonos. (Aretz, 1952: 257).

Si bien Aretz en sus publicaciones dedicó algunas páginas a las características generales de las danzas y los instrumentos musicales, no se observa un avance con respecto al enfoque de sus investigaciones en términos del método de la etnografía, ni a su posicionamiento con respecto a la necesidad de conocer qué sentían y pensaban los sujetos entrevistados sobre las ruedas o el brincar con corneta que documentó en lugares alejados de las ciudades y del turismo, por ejemplo. Tampoco da cuenta en esa publicación de cuáles eran sus categorías nativas para describir y valorar lo que hacían.

Casi medio siglo después, Héctor Goyena remite a lo descrito por Carlos Vega y recurre a conceptos similares.

> Su origen, la arcaica ronda, se confunde con los del huayno, con el que guarda estrecha relación. Se ejecuta durante el Carnaval pero también en otras oca-

4 El texto transcripto corresponde a la ficha manuscrita del FDCV de la UCA. La identificación original es "leg.71 folio10". Aunque no figura la fecha del viaje en el que realizó esta colección inferimos que fue en el viaje nº 2 de 1932 cuando estuvo en la Quiaca.

> siones. Su arribo al noroeste se produjo desde Perú y Bolivia, y en la década de 1940, Carlos Vega documentó en Argentina dos variantes: la primera, ejecutada por las clases más populares, es un baile colectivo que alterna rondas simples con filas y serpentinas sin llegar a formar parejas; la segunda, bailada en los salones urbanos de las provincias citadas, tomó de la contradanza y de la cuadrilla varias de sus figuras y también otras del pericón. (Goyena, 1999: 206-207).

Como se puede observar, Aretz y Goyena mantienen la distinción entre el antiguo y el moderno carnavalito como si se tratara de variantes de un mismo género. Además, replican la visión "difusionista" y evolucionista de la clasificación formulada por Vega. Es evidente que en esas descripciones destacan un tipo de carnavalito identificado con el ámbito criollo, con instrumentos europeos como la guitarra y el acordeón. Lo cual coincide también con el tipo de ejecución instrumental que priorizó Vega en los registros sonoros efectuados *in situ*.

En ambos casos se insiste en la descripción global, pero los autores no avanzaron con propuestas de análisis de las supuestas variantes del carnavalito (configuraciones rítmico-melódicas, disposiciones métricas[5], etc.), así como no se interesaron en profundizar en los estilos de ejecución, las formas de acompañamiento o los principios morfológicos que generan las unidades estructurales[6] en cada caso. Sin embargo, las grabaciones realizadas *in situ* y las pautaciones de Vega demuestran las diferencias en cuanto a las estructuras formales y la sonoridad asociada a cada uno de los géneros que recibían distintos nombres nativos[7]. Al respecto, Enrique Cámara (1995) ha realizado estudios sobre los principios de construcción morfológica de los toques de erkencho que por cierto difieren de las estructuras que concebía Carlos Vega en su método conocido como la Fraseología basado en breves frases rítmicas y períodos reconocibles[8].

En cuanto a la genealogía del género, frecuentemente se menciona el parentesco entre el huayno de Bolivia y Perú con el antiguo carnavalito jujeño aunque Aretz y Goyena no especifican a qué tipo de huayno o de carnavalito se refieren en términos de ubicación en el tiempo, el espacio y la relación con grupos sociales.

Llama la atención que ambos musicólogos argentinos no hayan recurrido a las fuentes documentales producidas en los viajes de estudios de Vega (que obran en los archivos del INM o al FDCV), con el fin de comparar los datos allí registrados con los textos publicados. Al mismo tiempo, en el umbral del siglo XXI, hubiese sido conveniente hacer referencia a las transformaciones de este repertorio que continúa vigente en Jujuy y Salta, sobre todo si consideramos los cambios en la composición poblacional de la región, la influencia de las industrias turística, discográfica y del entretenimiento, la incidencia de los criterios de comercialización de los *mass-media* y el uso de las TIC, entre otros factores a tener en cuenta en el análisis de la música popular y folclórica y la redefinición de las tradiciones[9].

5 La afirmación de Goyena sobre "el compás es en dos tiempos" es discutible, pues, del análisis de las grabaciones y las pautaciones musicales del ACINM se desprende que la métrica, mayoritariamente, presenta configuraciones fraseológicas en las que se combinan distintas métricas para conformar las frases rítmicas. Además, la idea de "dos tiempos" hace pensar en la figura negra como unidad de medida y en el repertorio en cuestión las frases están expresadas en base a patrones en pie binario cuyo cifrado métrico es 2/8, 4/8 y 2+4/8.

6 Se ha profundizado el análisis de todas estas cuestiones en anteriores publicaciones (véase Sánchez 2011 y 2012).

7 La conceptualización sobre las estructuras del sistema rítmico era un componente fundamental en la empresa científica en cuestión, porque "el elemento formal de la música folklórica interesó particularmente a Vega y a menudo el análisis de este parámetro fue la base sobre la que clasificó repertorios y determinó Cancioneros y especies." Cámara de Landa (1995: 49).

8 Mayores detalles sobre el análisis de este repertorio y sobre la fraseología de Vega puede consultarse en los artículos de la autora que figuran en la bibliografía.

9 Julio Mendívil (2004) refiere a los procesos de transformación del huayno y a los discursos construidos en torno a ese género tradicional, relacionado y a veces homologado con el carnavalito jujeño.

Por último, observamos que Enrique Cámara de Landa (2006) publicó un interesante trabajo sobre la polisemia del carnaval andino del noroeste argentino donde también utiliza la denominación genérica "Carnavalito". Allí analiza detalladamente las estructuras musicales y literarias de los carnavalitos más populares de los últimos cuarenta años y, aunque no profundiza en el problema de las denominaciones y sus particularidades musicales, es interesante su observación acerca de la "flexibilidad tipológica" de estos géneros que son identificados indistintamente como taquirari, carnavalito o huayno. (Cf. Cámara, 2006: 155).

2. LA CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA Y LAS DANZAS POPULARES.

Una adecuada comprensión del rol de la obra de Carlos Vega en la historiografía del carnavalito implica repasar brevemente el contexto en el que se inscribió su tarea. Las 'misiones científicas' que realizó comisionado por el Museo de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" de Buenos Aires, comenzaron en 1931[10], por lo tanto, sus objetivos se ajustaron a los lineamientos de esa institución y a la visión museística de su tiempo. Su principal propósito era estudiar y comparar las músicas y las danzas populares y folclóricas colectadas, por ende ordenó las "especies" de manera taxonómica basándose en los modelos reconocidos en su época, como los de Curt Sachs y Erich von Hornbostel (Cf. Vega, 1956: 50-55). La tipificación del carnavalito en sus versiones antigua y moderna, - tal como lo presenta en el cuadro de clasificación de los bailes en *El origen de las danzas folklóricas* Vega (1956: 57) -, también indicaba un orden jerárquico y concordaba con el paradigma evolucionista que predominó en las ciencias naturales y humanas hasta los años 60.

10 Inmediatamente después del primer golpe de Estado en la Argentina, encabezado por José F. Uriburu.

Paralelamente, intentó demostrar que las danzas populares sudamericanas descendían de las danzas europeas de salón para adecuar su modelo a la teoría "difusionista" heredada de la Escuela histórico-cultural. Esta fue una de las razones por las que relacionó el carnavalito 'moderno' con la Contradanza y el Pericón. Aunque su fundamentación es débil, pues se limitó a afirmar que el carnavalito adoptó algunas figuras de estas dos danzas coloniales sin aportar evidencias que confirmen que unas y otras compartían un espacio social en común. Asimismo, en un caso y otro, las estructuras poético-musicales, la sonoridad y los ámbitos de producción se enmarcaron en matrices culturales y estéticas que no tienen semejanza.

Al releer su obra observamos que el musicólogo incurrió en contradicciones cuando, por un lado, afirmó que el moderno carnavalito coexistía con vestigios de la antigua ronda indígena y por otro lado, argumenta que el mismo género (en versión moderna) descendía de los salones burgueses. A la vez que afirmaba que era producto de la imitación de comportamientos de clases acomodadas por parte de los campesinos[11].

Continuando con la clasificación del repertorio que nos interesa, señalamos que lo incluye en el Cancionero Pentatónico, aunque aclara que esa tipificación no define especies o formas fijas de composición.

> La casi totalidad de los nombres que emplean los indígenas se refieren a la danza, o a la pantomima o al instrumento, o a los bailarines, al objeto o a las circunstancias de la ejecución, o a su procedencia geográfica. etc., y son aplicados, por extensión, a la música. Conocemos una gran cantidad, unos castellanos, otros híbridos, otros indios, por ejemplo: Bailecito, Caracolito, Carnaval, Carnavalito, Marcha, Pasacalle, Trotecito; Auquis-danza, Huachitorito, Huarina, Huainito. (Vega, 1944: 149).

11 Vega se apoyaba en autores franceses como Gabriel Tarde que sostenían la teoría de la imitación.

3. LAS REPRESENTACIONES SOCIALES Y LA VALORACIÓN DEL GÉNERO.

Vega y otros folkloristas de su época establecían una relación directa entre el carnavalito o el huayno y la música incaica y concebían estos géneros como supervivencias de los ciclos etnográficos de la alta cultura, es decir, la de los Incas y los Chibchas. Sobre el resto de las sociedades indígenas opinaba:

> Todos los otros aborígenes, en gran parte inferiores, separados de los europeos por un abismo mental y técnico, desaparecieron como grupos tribales con las armas en la mano sin legar a los invasores blancos ni la sombra de una danza, ni el recuerdo de una melodía." (Vega, 1956: 190).

La valoración que establece el científico entre la cultura de los Incas, a los que veía como antepasados de sus informantes (mencionados como coyas o serranos), y la de los grupos selváticos, es una cuestión compleja que no podemos abordar en este espacio pero observamos la diferencia de jerarquía intelectual y de desarrollo cultural que le asignaba a los habitantes de las tierras altas y los de las tierras bajas[12]. El marco valorativo desde el cual se priorizó el estudio de la música folclórica de linaje criollo -hispano respondía tanto a los objetivos de sus misiones científicas como a los intereses del movimiento tradicionalista con el que Vega estaba vinculado, y en última instancia al proyecto de nación instrumentado desde los organismos oficiales de cultura y educación. Además, esta selección se correspondía con la idea de que los pueblos "primitivos" no tenían escritura y por lo tanto no tenían historia[13].

> Las danzas aborígenes y las africanas, presentes y activas en América, no han engendrado danzas folklóricas argentinas. Hay razones para rechazar su paternidad. Los ciclos africanos y de cultura media que pasaron a nuestro Continente, y los de cultura primitiva, media y alta que estaban en él, no conocieron las danzas en pareja (hombre-mujer). Se señala la aparición de la pareja en el ciclo de las *Altas Culturas*, o poco antes pero no tenemos datos de su existencia en la America precolombina. Los bailes criollos son de pareja, excepto el Malambo y algún otro. (Vega, 1956: 25)

Vega les negó a las 'clases inferiores' la capacidad de creación original de las músicas y danzas populares como consecuencia de la matriz ideológica predominante en su época. También tenemos en cuenta que en los círculos intelectuales del período 1930-1945, en el que predominó el proyecto político- económico conservador, había consenso en negar el rol que desempeñaron las sociedades afroamericanas e indígenas en el proceso de construcción de la nación argentina; situación que ha sido revertida en las últimas décadas.

4. CONCLUSIONES.

Hemos esbozado algunos trazos del contexto histórico, político, científico e institucional en el que se inscribió la tarea musicológica de Carlos Vega para evidenciar cómo estuvo con-

12 La discusión acerca de lo inapropiado que resulta su referencia sobre la música de los Incas amerita reflexiones más profundas, aunque es justo señalar que los contemporáneos de Vega también llamaban así a la música popular andina, como por ejemplo, Leandro Alviña y Marguerite y Raoul d'Harcourt (1925), que habían publicado los pocos trabajos sobre este tema disponibles en Argentina en la primera mitad del siglo XX.

13 Irma Ruiz (1998) se refiere a esta cuestión y explica que la selección realizada a la recolección, en desfavor de las expresiones indígenas, estaba condicionada por las delimitaciones epistemológicas, ya que de esa época la Folklmusicología se ocupaba de las manifestaciones criollas y la Etnología se ocupaba de las manifestaciones indígenas.

dicionada la producción de conocimiento en su caso. Esta aproximación también ayuda a entender por qué se privilegió el estudio de las versiones criollas o acriolladas del carnavalito, otorgándoles a éstas el estatus de música "folclórica nacional". Igualmente hemos querido enfatizar que Vega forzaba algunos conceptos para que la "realidad" observada en los trabajos de campo se ajustara a sus marcos teóricos. Del mismo modo mostramos que reconocía los condicionamientos que se le imponían al publicar los resultados de sus investigaciones para la divulgación masiva.

Finalmente, para ejemplificar las diversas manifestaciones en rueda colectiva que se hallan vigentes en el noroeste argentino, y para hacer visible aquellas expresiones que fueron excluidas mediante la homologación nombres y prácticas, la descripción parcial o distorsionada de los comportamientos y la interpretación subjetiva, en este simposio presentamos un fragmento de un audiovisual sobre el *Arete Guazu,* filmado en 2014 en una comunidad Tupí- Guaraní de la provincia de Salta[14],sobre el que estamos investigando las relaciones entre música y cosmovisión indígena.

Es oportuno mencionar que las reflexiones aquí expuestas se han generado a partir del estudio profundo de las fuentes documentales de los archivos, en el marco del proyecto interinstitucional que mencionamos al comienzo[15], por consiguiente, estamos esperanzados en que la base de datos en la que trabajamos contribuya a cambiar el estado del conocimiento de la música, las danzas y los instrumentos musicales de la región, así como también brinde nueva información para los interesados en estudiar las técnicas de recolección y grabación y los estilos del trabajo de campo, en los inicios de la etnomusicología en América Latina[16]. Pues, más allá de la preservación documental, dicho proyecto constituye una herramienta valiosa para la revisión de la historiografía y la musicografía.

REFERENCIAS

Aretz, Isabel.1952. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi.

Cámara de Landa, Enrique. 1995. "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina". En: *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia anual de la AAM*: 49-64. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

______2006. *De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Mendívil, Julio. 2004. "Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición". En *Lienzo, 25*: 27-64. Lima: Universidad de Lima.

Goyena, Héctor. 1999. "Carnavalito", Argentina. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, T.3: 206-207.

Ruiz, Irma. 1998."Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana, 6:* 7-16. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Sánchez, Nancy M.2014. "Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de las fichas del Fondo Documental "Carlos Vega" del IIMCV (UCA) y de los cuadernos del Archivo

14 Agradecemos al Mburuvicha Aguarapire Seacandiru por facilitarnos el material y por colaborar con nuestra investigación.

15 Para mayor información sobre el proyecto de digitalización de los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1966),la indexación de la información y la creación de bases de datos, puede consultarse a la autora (Sánchez, 2014).

16 Abordamos estas temáticas en la tesis doctoral en elaboración, titulada "El carnaval 'antiguo' y el carnavalito 'moderno' documentado por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy).Constantes rítmicas, métricas y fraseológicas de un repertorio tradicional grabado *in situ* (1931-1945).

Científico del INM para la creación de una red hipervincular". En: Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 28: 363-374. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

_____2012. "Los carnavalitos documentados por Carlos Vega en la Puna y la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) entre 1931 y 1945: consideraciones sobre los registros sonoros y el contexto de las performances musicales en sus trabajos de campo". En: *Actas de la Novena Jornada de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación.* Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalitos-documentados-carlos-vega-puna.pdf [Consultado: 22 de noviembre 2014].

_____ 2011. "El carnavalito jujeño: análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca". En: *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología* U.C.A. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgibin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=carnavalito-jujeno-vega-puna-humahuaca [Consultado: 22 de noviembre 2014].

Vega, Carlos. 2010. *Panorama de la Música Popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*. 2da. edición facsimilar del original de 1944 y 2 CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

_____ 1986. *Las Danzas Populares Argentinas*, 2da. edición facsimilar del original de 1952. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

_____ 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

CARLOS VEGA Y SUS IDEAS ACERCA DEL FOLKLORE Y DE LOS PROCESOS DE FOLKLORIZACIÓN EN RELACIÓN CON EL VALS CRIOLLO ARGENTINO.

Silvina Graciela Argüello

Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Profesora titular concursada de Folklore musical argentino. Facultad de Artes. UNC. Dirección postal: Taninga 2725. Departamento "A". B° Cabaña del Pilar. Córdoba. CP 5014. Correo electrónico: silvinagra.arguello@gmail.com

El presente trabajo tiene por objeto reflexionar acerca de los conceptos "folklore" y "folklorización" empleados por Carlos Vega en sus textos en relación con el vals criollo. Su teoría sobre cómo devienen folklóricos algunos bienes culturales fue ejemplificada coherentemente con las principales danzas del folklore argentino; sin embargo, el caso del vals criollo no se adecua tan cómodamente a la dinámica del folklore que describe el musicólogo argentino.

PALABRAS CLAVE: Vega. Folklorización. Vals. Criollo. Argentina.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os conceitos de "folclore" e "folclorização " empregados por Carlos Vega nos seus textos em relação à valsa crioula. Sua teoria sobre como tornam-se folclóricos alguns bens culturais foi exemplificada de forma coerente com as principais danças folclóricas argentinas; no entanto, o caso da valsa crioula não se encaixa tão confortavelmente na dinâmica do folclore que descreve o musicólogo argentino.

PALAVRAS-CHAVE: Vega. Folclorização. Valsa. Crioulo. Argentina.

En la fundamentación de este simposio que se propone releer a los clásicos de la historiografía de la música popular latinoamericana, sus coordinadores citaron a Ítalo Calvino y a Michel Foucault para definir y justificar esta empresa. El primero, en su ensayo *Por qué leer los clásicos*, define a estos como “libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o las culturas que han atravesado” (Calvino 1992: 15); y Foucault, por su parte, llama “fundadores de discursividad” (Foucault 1998: 67) a los autores canónicos. En Argentina en particular y en Latinoamérica en general, Carlos Vega, el musicólogo argentino, constituye un ejemplo paradigmático del tipo de autores caracterizados por Calvino y Foucault.

Para este simposio me propuse tomar los conceptos de “folklore” y “folklorización” empleados por Carlos Vega en sus textos con la intención de mostrar que sus ideas siguen vigentes en los escritos de algunos investigadores contemporáneos; y rebatir algunas de sus tesis siguiendo la lógica argumentativa de su propio paradigma, en lugar de criticarlo desde una perspectiva actual —actitud desleal si las hay. Para ello, tomo el caso del vals criollo argentino como ejemplo de un género que no se adecua tan cómodamente como otros a su teoría. Finalmente, intentaré mostrar que las ideas de Vega no se contraponen con las nuevas miradas acerca del Folklore, sino que de ellas mismas ha sido posible elaborar nuevas teorías. Lo que ha cambiado no son los hechos observados por Vega sino la narrativa que los conectó, es decir, las explicaciones que permitieron elaborar la trama acerca de cómo sucedieron.

La definición de folklore de Carlos Vega —“ciencia de las supervivencias inmediatas” (Vega 2010: 57) — sintetiza su idea acerca de cómo devienen folklóricos ciertos bienes culturales. Según su teoría, los bienes culturales que los grupos superiores (urbanos) han descartado descienden a los grupos inferiores (rurales) e inician un proceso de folklorización (de cambio). ¿Cómo es que llegó a estas conclusiones? Su apreciación de los hechos, como afirma Irma Ruiz (Ruiz 1998: 7-15), estuvo condicionada por su adhesión a la escuela histórico--cultural de Viena; y a la teoría sociológica de “los procesos de la imitación” de principios de siglo, especialmente las formulaciones de Gabriel Tarde; y por el movimiento tradicionalista y nacionalista. Cuando leí los libros de Vega y procuré aplicar su teoría al tema de mi tesis — el vals criollo—, establecí una especie de diálogo con el autor, me fui haciendo preguntas respecto de sus afirmaciones y traté de encontrar en la lectura sus respuestas. A continuación, y siendo consecuente con mi intención de cuestionar las ideas de Vega dentro de su propio paradigma, daré forma de entrevista a mi conversación hipotética con él.

- Maestro, Ud. afirma que las supervivencias —de bienes descartados por el estrato superior— en el ambiente inferior constituyen el folklore, pero ¿qué sucede si determinados bienes recorren el camino inverso, es decir, si siendo vivencias de un grupo determinado son tomados por los grupos superiores?”

-En el *Panorama de la música popular argentina,* respondo en parte esta pregunta al afirmar que uno de los procesos de folklorización consiste en que “los anteriores dueños del territorio, dominantes y superiores, conquistados por un invasor poderoso y encumbrado, dejan su música entre las instituciones del vencedor” (Vega, 2010:76). Es decir que las supervivencias quedan en el grupo superior.

- Entonces, las vivencias de un pueblo que sobreviven en otro que domina al primero, ¿son vivencias o hechos folklóricos?

- Considero folklóricas a estas supervivencias al afirmar que este proceso en el que el vencido deja su música en el vencedor, es el que “se ha dado principalmente en Europa”; en tanto, en América, la folklorización se produjo por el descenso de la música de los salones a la campaña: “Nada se encuentra en la campaña que no haya llegado de las ciudades” (Vega 2010: 76).

- De lo dicho, ¿podemos inferir que, en América, el folklore es patrimonio solo de los grupos inferiores?

- En el mismo texto que estamos considerando, esquematizo la posición de los distintos tipos de música; en ese gráfico, la música folklórica no aparece como un estrato independiente, sino que la incluyo en la música de salón: (Vega 2010: 77)

Música superior
Música de salón
Música primitiva

- Con todo respeto, me permito hacer una primera observación a este cuadro: me parece que Ud. mezcla los criterios clasificatorios. "Música superior", hace referencia a una preeminencia respecto de otra; mientras que "primitiva" puede entenderse como poco desarrollada o remitir a una cuestión temporal, a los primeros tiempos. Finalmente, música de salón, alude a un espacio que no excluye a la música superior ni a la música "primitiva".

- Es probable que pueda parecerle que he unido criterios diferentes pero lo que sucede en realidad, es que se trata de "Una misma música en todos los lugares, pero en diferente tiempo: la *música folklórica de hoy es, originariamente, la música superior de ayer…"* (Vega 2010: 78).

- De lo que Ud. acaba de afirmar infiero que para que —en América— una música sea folklore tiene que dejar de ser música superior, descender y transformarse, y por ende, estar en el campo. Si esto es así, ¿no hay folklore en las ciudades?

- (No encontré respuesta a esto en los escritos de Vega, por eso, aventuro lo que podría haber contestado). Para una comunidad rural, la música que toma de las ciudades y que acomoda a la música que estaba, es simplemente música. En cambio, el individuo del ambiente superior, advierte el proceso por el cual una música que abandonó la ciudad y que tomó el hombre rural se convirtió en un tipo de música a la que llama folklore y que puede consumir y recrear.

- ¿Entonces, cómo explica que en las ciudades, los individuos escuchen y/o interpreten música superior, música de salón y folklore?

- Cuando el hombre de ciudad consume, interpreta o compone música que se inspira en la música que considera folklorizada, se trata de una recreación mediada por la conciencia de que no es la música propia y actual, sino una ajena y actualizada.

- Entonces, ¿llama música de salón a la que se vive como actual y propia en las ciudades?

- Así le llamé en el *Panorama…;* en *El origen de las danzas folklóricas* afirmé: "…*popular* es etapa entre *culto* y *folklórico*" (Vega 1956: 78)…, pero, posteriormente, en la Segunda Conferencia Internacional de Musicología celebrada en Bloomington, Indiana, en 1965, acuñé el concepto de "mesomúsica" para referirme precisamente al

> conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto) a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc. adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas (Vega 1979: 4).

- Entiendo, pero con esto nos apartamos de lo que veníamos discutiendo sobre el folklore. ¿Podría precisar más en qué consiste lo que Ud. llama folklorización?

- Claro, se trata del proceso por el cual determinada música llega a la situación de folklórica. De mis estudios de casos puedo generalizar las siguientes reglas de dicho proceso: la música que llega "se acomoda" a la música que estaba y que cumple la misma función; además, el encuentro de lo nuevo con lo que estaba se da entre "inmediatas generaciones de cantores" (Vega 2010: 78). Cabe aclarar que "…no todo lo culto desciende al ambiente popular en procura de la duración folklórica; sólo pueden popularizarse las *pequeñas formas cultas…"* (Vega 1956: 78).

- Ah, bueno, estas tres reglas abren un extenso intercambio. Lo primero que advierto es el uso indistinto de los términos popular y folklórico; o popularizarse por folklorizarse.

- No olvide que popular es el paso previo a lo folklórico. Son etapas del mismo proceso de descenso.

- Entiendo. Respecto de esa misma expresión, me llama la atención la intencionalidad que sugiere el empleo de la locución verbal "en procura de". Tal vez deba entenderse solo como una figura retórica, una prosopopeya.

- No diría que es un mero recurso de estilo. Tal apreciación se condice con mi fuerte adhesión a la teoría de la imitación del sociólogo Gabriel Tarde. Al estudiar la historia de cada baile comprobé que "Las clases rurales imitan a las urbanas" (Vega 1956: 27). Por lo tanto, si bien las personas son los sujetos de la imitación, al ser una constante en la cultura, la intencionalidad no es exclusiva de los individuos, o más bien, no pueden hacer otra cosa que responder a la fuerza de esa ley sociológica.

- Habiendo hecho estas aclaraciones, me interesa conocer su opinión respecto de las dudas que se me han presentado al tratar de seguir el proceso por el cual el vals europeo derivó en el criollo argentino. Ud. considera al vals una de las más difundidas danzas europeas de salón en América pero no lo incluye entre las danzas folklóricas argentinas occidentales ni orientales (Vega 1956: 21), aunque no deja de advertir que durante las primeras décadas del siglo XIX estaba presente como figura coreográfica en el Cielito, el Pericón y la Media Caña (Vega 1956: 84). ¿A qué se debe esta exclusión?

- Empiezo por el final de su comentario: el hecho de que el vals se incorporara a las danzas que nombró constituye un ejemplo de la regla que mencioné anteriormente: llegó de Europa como danza y fue tomada como danza. Yendo a su pregunta concreta, considero que el vals aún no puede considerarse una especie[1] folklórica dada la vigencia que todavía tiene en el ambiente urbano[2]. De la misma manera, "el Tango se movió de acuerdo con la ley general. Pero aclaremos que esta danza *todavía* no es folklórica" (Vega 1956: 79).

- Sin embargo, en el caso del vals, Ud. avanza diciendo que luego de haber sido una figura de la coreografía del cielito, el pericón y la mediacaña, "se adueñó del nombre y de la música" (Vega 1956: 84). ¿Esto significa que volvió a ser una especie independiente, tal como había llegado de Europa?

- Así es. Se escuchan valses en la ciudad y en el campo, por eso aún no es una especie folklórica.[3]

- Coincido en parte porque el vals que hoy se escucha e interpreta en el campo y en la ciudad, folklorizado o no, ya no cumple la misma función del vals europeo que Ud. documentó desde los albores del siglo XIX, ni es una figura dentro de otra danza. Se trata actualmente más de una canción que de un baile.

- ...

Mi conversación con Vega debe terminar aquí porque lo que sigue tiene que ver con sucesos y estudios posteriores a la vida del musicólogo.

1 El uso del término "especie" para nombrar a los géneros folklóricos, evidencia su adhesión a la concepción biologicista de los bienes culturales, propia de la época.

2 La respuesta que pongo en boca de Vega, es, en realidad, una idea de Lauro Ayestarán quien afirma que "se halla recién en los umbrales del folklore"... Es una especie que se ha "folklorizado" pero *aún le falta* aún le falta quemar definitivamente esa etapa ciudadana como ya lo han hecho la Mazurca, la Danza o Habanera, el Chotis o la Polca..." Ayestarán (1967: 78).

3 Esta es la respuesta que estimo podría haber dicho Vega.

1. PARTE II: MIRADA ACTUAL DEL TEMA

En consonancia con la historiografía contemporánea, estudiosos del folklore como Kaliman (2004) y Díaz (2009) postulan que el campo del folklore argentino fue producto de una construcción impulsada por ideas nacionalistas y llevada a cabo por el poder hegemónico desde la generación de 1880 y hasta por lo menos el primer gobierno peronista. En sintonía con dicho fin, músicos y recopiladores como Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo comenzaron a recoger bailes y canciones que aún estaban vigentes en el ámbito rural y que pronto fueron difundidos en centros criollos donde se aprendía a bailar esas danzas folklóricas y en espectáculos montados en teatros de las principales ciudades. A partir de la década de 1930, esta labor fue continuada y profundizada por musicólogos como Carlos Vega e Isabel Aretz. Estas recopilaciones y recreaciones unidas a la figura del gaucho se constituyeron en los bienes simbólicos de la "identidad nacional" por la acción de discursos y políticas nacionalistas.

¿En qué se contraponen las ideas a las de Vega expuestas al comienzo de este trabajo con la mirada actual acerca del folklore? En realidad no se contraponen porque Vega nunca se refirió al proceso de constitución del campo en términos de Bourdieu (el fenómeno recién se estaba produciendo), sino al origen de las especies (géneros); Claudio Díaz, Ricardo Kaliman y Diego Madoery hacen su planteo desde otro paradigma y enfatizan el carácter constructivo de lo que llamamos folklore. A diferencia de Vega y Cortázar, entre otros, estos autores contemporáneos no conciben el folklore como un conjunto de hechos u objetos, sino como eventos que los discursos sociales constituyen como tales. Desde este punto de vista, los fines del proyecto de organización de la nación argentina fueron determinantes a la hora de excluir del folklore ciertos géneros como el vals y el tango. En el caso del vals, su fuerte vinculación con lo europeo no se correspondía con la búsqueda de identidad cultural que el proyecto nacionalista impulsaba.

Otra idea que ha sido abandonada es el difusionismo de Vega y sobre todo la búsqueda de los "orígenes" de las manifestaciones musicales. Frente a este posicionamiento, Octavio Sánchez sugiere una aproximación diferente al estudio de los géneros folklóricos que contextualice histórica y culturalmente las manifestaciones; que valore la capacidad de creación de los individuos y colectivos, y no solo de "imitación" y que contemple las relaciones de poder que se ponen en juego en el tejido social (Sánchez 2014: 42). El vals criollo ofrece interesantes elementos para operar en la dirección que Sánchez señala pues su ininterrumpida vigencia desde hace más de dos siglos, los cambios de función que fue teniendo, las adecuaciones estilísticas que se fueron produciendo según las épocas y los repertorios en los que se incluyó, etc. lo instalan como modelo de cómo operan los cambios en los dominios de la música popular.

A pesar de la difusión que tienen las nuevas ideas acerca del folklore, todavía se escuchan las voces de algunos fundamentalistas de las teorías de Vega, quienes siguen buscando el origen de los géneros: tal es el caso de Juan María Veniard quien el año pasado ha afirmado categóricamente que el origen del vals criollo es el vals Boston. Según Veniard este tipo de vals adquirió tal preponderancia en Buenos Aires que a partir de 1890 no sólo revitalizó el vals sino que desalojó al vienés; y, uno de sus ejemplares, *el vals Boston nº 3* de Hilarión Moreno (seudónimo, H. D. Ramenti) compuesto entre 1890 y 1891(Veniard 2013: 238) y que tuvo gran difusión en Buenos Aires y en pueblos de la campaña (Veniard 2013: 241) dio origen al vals campero pampeano, luego denominado "criollo".

Mi mirada sobre la apropiación y difusión del vals en Argentina se opone radicalmente a los enunciados de Veniard. La presencia del vals en los salones como pieza de baile o de concierto está suficientemente documentada desde comienzos del siglo XIX; también lo está, su inserción como figura coreográfica en el cielito, en el pericón y en la media caña, danzas que estaban prácticamente extintas hacia fines del siglo XIX, con la excepción de la inclusión del pericón en las representaciones de Juan Moreira en el circo de José Podestá (1890). Hacia

fines del siglo XIX y comienzos del XX, tuvo gran difusión, aunque no en toda Latinoamérica,[4] un tipo de vals lento llamado Boston que estructuralmente no difiere de manera sustancial con los valses vieneses decimonónicos. Estos antecedentes, entre otros, se conectan con el vals criollo argentino (rioplatense). Solo que, como tal, los documentos permiten fecharlo después de la primera década del siglo XX, cuando aparece desempeñando la función de una canción que puede bailarse o no y que es interpretada por canto y guitarra, acordeón, orquestas típicas, piano y guitarra y hacia 1940 por la orquesta característica, especialmente la de Feliciano Brunelli. Más allá de las constantes observadas, no me ha sido posible dar cuenta paso a paso de las transformaciones y adaptaciones que los músicos argentinos hicieron al vals europeo durante el período de apropiación y cristalización del vals criollo (ca. 1810 a 1940). Adjudico esta imposibilidad, a varias y variadas razones (dejando de lado mis limitaciones):

- La falta de documentación que caracteriza a la circulación de la música popular sobre todo en la etapa anterior a la posibilidad de difusión mediatizada (grabaciones, radio, etc.).
- La complejidad propia de la dinámica de los bienes culturales que no es lineal sino que simultáneamente se va produciendo en distintos mecanismos de apropiación, transformación, fusión, creación y recreación.
- La activa y muchas veces consciente participación de los sujetos en la selección, fusión y creación de los bienes de la cultura.
- La constante adecuación de dichos bienes a distintas necesidades y modas.

En síntesis: el vals criollo no es el resultado del proceso de folklorización que explica Vega ni proviene de un ejemplar de vals Boston en particular como afirma Veniard. El vals en general y el vals criollo en particular son los primeros géneros en los que se verifican las características de lo que Vega llamaba "Mesomúsica"— y que hoy abarca los estudios de música popular, campo en el cual, como en otros de transmisión oral, es muy difícil rastrear e hilvanar los procesos de cambio. Al no haber podido seguir paso a paso las transformaciones que sufrió el vals, no podemos probar que esta danza se incorporó como figura al cielito, pericón y media caña y que luego se independizó de ellas para convertirse en un género independiente. Considero que lo más probable sea que el vals se haya desarrollado simultáneamente como danza y como canción.

4 Juan Francisco Sans afirma que el vals Boston no fue muy popular en Venezuela (conversación personal con el autor, Mendoza, 2014).

2. CONCLUSIONES

En lugar de reunir los planteos centrales argumentados en el cuerpo del trabajo, y a partir de lo discutido "con" Vega, cierro mi exposición con deducciones que abren nuevos interrogantes.

Si Carlos Vega advirtió que entre lo culto y lo folklórico están otras manifestaciones a las que llama "populares" o "mesomúsica"; y si los procesos por los cuales las primeras devienen en populares y luego en folklóricas responden a leyes o tendencias sociológicas, entonces, ¿cuál es la dinámica de los bienes culturales en los ambientes rurales? ¿No hay música popular en el campo?

Si la mesomúsica, (la música popular, en términos actuales) es la destinada al entretenimiento, a la danza, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., ¿qué tipo de música eran el cielito, el gato, el escondido, las bagualas, los carnavalitos y huaynos del carnaval, etc.? Mi respuesta es: eran la música popular de esas comunidades. Cuando esos bailes y canciones fueron desplazados por otros (vinieran del ambiente superior o de cualquier otro), Vega y otros advirtieron que se estaban extinguiendo y los quisieron conservar con el nombre de folklore; el movimiento nacionalista, a través de los discursos, los capitalizó

para su proyecto de nación; algunos músicos amateurs que aún manejaban esos saberes[5] se hicieron profesionales recreando y creando en función de modelos cristalizados de géneros, texturas, ritmos, melodías, armonías y timbres, etc. El discurso nacionalista excluyó del campo del folklore al vals criollo y al tango porque no reunían las características que esos mismos discursos le habían adjudicado a la música folklórica (estaban vigentes y no se asociaban tan claramente con la música del gaucho —el vals por su fuerte impronta europea, y el tango por representar el mundo del arrabal porteño en donde el compadrito de ciudad es el tipo humano descripto).

Finalmente, algo sobre la tradición. Ni la definición de la RAE, —la tradición "se caracteriza por establecer un vínculo entre dos temporalidades disjuntas"—ni la de la etnomusicología — "la adquisición y transmisión de experiencias y conocimientos acumulados" (Hirschberg 1988: 484)[6] —hacen referencia a que sea exclusiva del folklore o de las comunidades de las que se ocupa la etnología. Hay tradición en todas las músicas. Que se le haya adjudicado al folklore su carácter de música tradicional forma parte de la construcción conceptual, discursiva y política, hecha desde el poder hegemónico.

REFERENCIAS

Ayestarán, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo.* Montevideo: Arca Editorial.

Calvino, Italo. 1992. *Por qué leer los clásicos.* (Trad.: A. Bernárdez) México: Tusquets.

5 Me resisto a llamarles "saberes tradicionales" porque no considero que la tradición sea exclusiva de lo que se llamó "folklore". Hay tradiciones en todos los tipos de música: culta y popular (rock, tango, "folklore", etc.).

6 Citado por Mendívil (2004: 28).

Díaz, Claudio F. 2009.*Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino.* Córdoba: Recovecos.

Foucault, Michel. 1998. "¿Qué es un autor?". En: *Litoral, La función secretario,* 25/26. pp. 51-82.

Kaliman, Ricardo J. 2004. *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui.* Córdoba: Comunicarte.

Mendívil, Julio. 2004. "Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. En: *Lienzo N° 25. Revista de la Universidad de Lima.* pp. 27-64.

Ruiz, Irma. 1998. "Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento". En: *Cuadernos de música iberoamericana,* n° 6, pp. 7-16.

Sánchez, Octavio. 2004. *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural.* Tesis: Maestría en Arte Latinoamericano. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Vega, Carlos. 1979. "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En: *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega,* n° 3, Año 3, pp 4-16.

_____. 1956. *El Origen de las danzas folklóricas.* Segunda edición. Buenos Aires: Ricordi.

_____. 2010. *Panorama sonoro de la música popular argentina*. 2da. edición. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Veniard, Juan María. 2013. "El origen del vals campero pampeano y del "vals criollo" nacional. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. n° 27. Año XXVII. pp. 233 a 251.

INVESTIGAR SOBRE MÚSICA: REFLEXIONES METODOLÓGICAS E IMPLICANCIAS SUBJETIVAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO

PESQUISAR SOBRE MÚSICA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS E IMPLICAÇÕES SUBJETIVAS NA CONSTRUÇÃO DO OBJETO

COORDINADORES/COORDENADORES

Mercedes Liska

Malvina Silba

Carolina Spataro

Felipe Trotta

PRESENTACIÓN

La propuesta de este simposio fue reflexionar sobre las condiciones de producción de conocimiento de las prácticas de producción y consumo musicales, atendiendo, especialmente, a las vinculaciones entre la experiencia subjetiva, las decisiones metodológicas, el interés teórico y el gusto musical del/la investigador/a. Así, propusimos reflexionar sobre las diferentes formas en que se conecta la biografía musical del investigador/a -teniendo en cuenta sus propios clivajes de clase, género y etarios, entre otros- con la elección del campo a indagar, la construcción del objeto, el trabajo de campo y la materialización final de ese trabajo en un *paper* académico.En esa línea nos preguntamos ¿De qué manera nos interpelan las prácticas musicales que son objeto de nuestras investigaciones? ¿Estudiamos la música que nos gusta? ¿La que nos disgusta? ¿La que nos parece políticamente correcta? ¿La que queremos reivindicar sobre algunos consumos culturales legítimos? ¿Ignoramos la música que escuchan millones de personas? ¿Estudiamos la música masiva? ¿La música que vende? ¿Estudiamos las experiencias musicales que consideramos socialmente trascendentes? ¿Qué es lo significativo de estudiar artistas de culto? Y por otro lado: ¿Cómo producimos conocimiento social a partir de las emociones que moviliza la música? En este sentido, también nos interesaba discutir con las posiciones que sostienen la necesidad de mantener cierta distancia crítica respecto del *objeto* a investigar, en busca de una supuesta *objetividad* a la que se valora a priori. ¿Se puede interpretar desde el goce o éste debe dejarse de lado?

BALANCE

Fueron realizadas tres sesiones con la presentación de diez trabajos radicados en diferentes universidades de Argentina y Brasil. A su vez, se reunieron trabajos que pusieron en

APRESENTAÇÃO

A proposta deste simpósio consistiu em refletir sobre as condições de produção de conhecimento das práticas de produção e consumo musicais, atendendo, especialmente, aos vínculos entre experiência subjetiva, decisões metodológicas, o interesse teórico e o gosto musical do/da pesquisador/a. Assim, propusemos refletir sobre as diferentes formas em que se conecta a biografia musical do pesquisador/a -tendo em conta suas próprias clivagens de classe, gênero e idade e, entre outros- com a escolha do campo sobre o qual se debruça, a construção do objeto, o trabalho de campo e a materialização final desse trabalho em um *paper* acadêmico. Nessa linha, perguntamo-nos: De que maneira nos interpelam as práticas musicais, que são objeto de nossas investigações? Estudamos a música de que gostamos? E a que nos desagrada? Aquela que nos parece politicamente correta? Aquela com as quais queremos reivindicar alguns consumos culturais legítimos? Ignoramos a música que escutam milhões de pessoas? Estudamos a música massiva? A música que vende? Estudamos as experiências musicais que consideramos socialmente transcendentes? Qual o propósito de se estudar artistas cultuados? E, por outro lado: Como produzimos conhecimento social a partir das emoções que mobilizam a música? Neste sentido, também nos interessava discutir as posições que sustentam a necessidade de manter certa distância crítica a respeito do *objeto* a investigar, em busca de uma suposta *objetividade* com a qual se estabelece valores a priori. Pode-se interpretar a partir da fruição, ou esta deve ser deixada de lado?

BALANÇO

Foram realizadas três sessões com apresentação de dez trabalhos oriundos de diferentes universidades da Argentina e do Brasil. Os trabalhos puseram em discussão, entre outros,

discusión, entre otros, los procesos de investigación sobre prácticas y textos musicales, las estrategias y las situaciones problemáticas que surgen en el trabajo de campo, las articulaciones posibles entre las experiencias sensoriales, emocionales y corporales de la música y la escritura; el desarrollo de recursos metodológicos que trasgreden la clásica relación investigador/a-informante valiéndose de la experiencia musical intersubjetiva para conocer sus sentidos. Compartimos nuestras propias experiencias a la hora de construir los objetos de estudio y creemos que la puesta en común contribuyó a dar luz a reflexiones y cuestionamientos que no suelen aparecer publicados en los textos académicos y que, sin embargo, constituyen puntos de partida de la investigación socio-musical.

Entre las ponencias presentadas en el simposio están aquí publicadas:

- *Entre o conceito e o encanto: o camp e Cauby.*
  Cláudia Neiva de Matos
- *Música popular en Santa Fe y Argentina a partir de la apertura democrática: diversas vinculaciones con su investigación.*
  María Inés López y Elina Goldsack
- *Etnografía intersubjetiva. Biografía personal y políticas del conocimiento en las investigaciones sobre baile.*
  Mercedes Liska:
- *Acustemología y reflexividad: aportes para un debate teórico-metodológico en Etnomusicología.*
  Victoria Polti

os processos de investigação sobre práticas e textos musicais, as estratégias e as situações problemáticas que surgem no trabalho de campo, as articulações possíveis entre as experiências sensoriais, emocionais e corporais na música e na escrita e o desenvolvimento de recursos metodológicos que transcendem a clássica relação pesquisador/a-informante, valendo-se da experiência musical intersubjetiva para conhecer seus sentidos. Compartilhamos nossas próprias experiências no momento de construir objetos de estudo e acreditamos que o debate contribuiu para dar luz a reflexões e questionamentos que não costumam aparecer publicados nos textos acadêmicos mas que, sem dúvida, constituem pontos de partida primordiais na pesquisa sócio-musical.

Dentre as comunicações apresentadas no simpósio, aqui estão publicadas:

- *Entre o conceito e o encanto: o camp e Cauby.*
  Cláudia Neiva de Matos
- *Música popular en Santa Fe y Argentina a partir de la apertura democrática: diversas vinculaciones con su investigación.*
  María Inés López y Elina Goldsack
- *Etnografía intersubjetiva. Biografía personal y políticas del conocimiento en las investigaciones sobre baile.*
  Mercedes Liska:
- *Acustemología y reflexividad: aportes para un debate teórico-metodológico en Etnomusicología.*
  Victoria Polti

ENTRE O CONCEITO E O ENCANTO: O CAMP E CAUBY

Cláudia Neiva de Matos
Cláudia Neiva de Matos, doutora em Letras, é professora da Pós-graduação da UFF. Sob perspectiva interdisciplinar, suas pesquisas e publicações abordam diversas modalidades das poéticas da palavra cantada, com ênfase na canção popular brasileira. A autora agradece ao CNPq pela bolsa de pesquisa que apoiou este e outros trabalhos. Contato: laparole@terra.com.br.

A noção de *camp* foi trazida para os debates acadêmicos pelo ensaio de Susan Sontag "Notes on camp", de 1966. Condicionada por elementos subjetivos, como o gosto, e por questões ligadas à inserção sócio-cultural do objeto e do observador, é difícil de definir com precisão. Na música popular brasileira, o traço *camp* foi associado, entre outros períodos e contextos, aos anos 1950 – tempo do samba-canção abolerado, dos programas de auditório, das estrelas do rádio. Nesta cena brilhava o cantor Cauby Peixoto, com seu amaneiramento, seus excessos e ambiguidades, sua voz privilegiada e suas fãs enlouquecidas. Com base em dados teóricos e históricos, mas também na experiência pessoal de assistir a Cauby em cena, procuro discutir a questão: como lidar com os encantos que problematizam e desafiam os conceitos estéticos academicamente consagrados, sem rejeitar o encantamento nem renunciar à conceituação?

La noción de *camp* fue llevada a los debates académicospor el ensayo de Susan Sontag "Notes on camp", de 1966. Afectada por elementos subjetivos, como el gusto, y por la inserción so-ciocultural del objeto y del observador, es difícil de definir con precisión. En la música popular brasileña, el rasgo *camp* ha sido asociado, entre otros períodos y contextos, a los años 1950 – tiempo del *sambolero*, de los programas de auditorio, de las estrellas del radio. En esta escena brillaba el cantante Cauby Peixoto, con su amaneramiento, sus excesos y ambigüedades, su voz privilegiada y sus fans enloquecidas. Con base en datos teóricos e históricos, pero también con la experiencia personal de escuchar a Cauby en vivo, busco discutir la cuestión: ¿cómo tratar de los encantos que problematizan y desafían los conceptos estéticos académicamente consagrados, sin rechazar el encantamiento ni renunciar a la conceptualización?

> "En música, toda empresa de investigación está marcada por juicios de valor, pero no todo juicio de valor produce conocimiento."
> Ruben Lopez Cano, lista da IASPM-AL, novembro 2009

1. O *CAMP*

O campo da música popular parece especialmente propício a motivar questões e dilemas relativos ao envolvimento do pesquisador com seu objeto de estudo. A canção é um artefato capaz de capturar e absorver seu receptor com imediatez e intensidade excepcionais – pela sua expressão dinamogênica e poética, bem como pelo condicionamento de sua duração, impondo-se aos ouvidos, ao corpo e à alma, sem deixar espaços livres para o distanciamento. Além disso, sua qualidade de cultura massiva, glamourizada pela indústria do espetáculo e magnificada nos canais de comunicação, acrescenta potência ao seu apelo, ao mesmo passo que a coloca constantemente sob a suspeição de ser mero dispositivo de entretenimento fácil e falsificado [1].

Essas questões me vieram à mente quando fui chamada a integrar uma mesa dedicada à canção popular num encontro acadêmico sobre a cultura *camp*. A noção de *camp*, que circulou inicialmente no âmbito das artes visuais e cênicas, e notadamente no contexto *gay*, foi trazida para os debates acadêmicos pelo ensaio de Susan Sontag "Notes on camp", de 1966. Difícil de definir com precisão, pois fortemente condicionada por elementos subjetivos como o gosto, bem como por questões ligadas à inserção sócio-cultural do objeto e do observador, a noção tem sido utilizada principalmente na sua forma adjetiva, para qualificar figuras e objetos que mexem com nossas emoções e ideias de maneira um tanto inusual. O *camp* é ao mesmo tempo um modo de ver e uma atribuição de qualidades algo enigmáticas, um indício de que algo ou alguém tenta nos seduzir e em boa medida, efetivamente, nos seduz, mesmo que também provoque nossa rejeição. Tal sedução – nisso concordam a maioria dos que pensam o *camp* - é fortemente *estética*. O *camp* provoca *estesia:* na verdade, antes mesmo de emocionar, parece capaz de oferecer ou despertar *sensações* fortes. Para Sontag (1987: 318-319), o *camp* era, antes de mais nada, uma *sensibilidade* e um *gosto*.

O *camp* pode se manifestar em diversos suportes e linguagens, mas sua feição mais *evidente* costuma ser associada a sensações e imagens visuais. Sob certa ótica, sua obsessão pelo estilo e pelo artifício privilegiaria a exterioridade, a qual chegaria a constituir um valor em si, obliterando – pelo menos à primeira vista – a demanda por "profundidade" semântica. Para Sontag, o *camp* pode brotar do contraste entre, por exemplo, uma forma rica e um conteúdo pobre. Por causa disso, a autora nota que é difícil associar *camp* com música de concerto: não possuindo "conteúdo" (sendo *contentless*), esta não oferece a possibilidade de tal contraste (Sontag, 1987: 321).

Já no universo da canção popular, encontram-se com facilidade traços do estilo ou da cultura *camp*. Isso é motivado, principalmente, por três fatores:

A. a canção tem letra, e a letra propõe um conteúdo, um sentido referencial;

B. a canção implica a presença ativa de uma voz; e o modo de cantar, a performance vocal, pode ser virtuosístico e exagerado, conforme convém ao *camp*.

C. ligado à voz, está um corpo, uma pessoa, o intérprete: a performance na arte da canção também é, muitas vezes, uma performance corporal, um espetáculo visual, ao vivo ou em mídia áudio-visual – o que oferece situação propícia ao gesto *camp*.

O mundo da canção popular e do *showbusiness*, com sua enorme capacidade de seduzir, fascinar e incitar à idolatria, é portanto um campo fértil para manifestações *camp.* Estas

1 Por isso, não admira que entre as animadas discussões que se desenrolaram nos últimos anos na lista da IASPM-AL, tenha figurado em 2009 um debate sobre o papel e o perigo representados pelo gosto no trabalho do estudioso de música popular.

marcaram especialmente alguns períodos e contextos da música popular brasileira, como os anos 1950 – tempo dos programas de auditório, das estrelas do rádio, do samba-canção abolerado e da canção de fossa. Entre várias cantoras consagradas nessa época, como Angela Maria, Dalva de Oliveira e Maysa, destacava-se também um ídolo masculino que parece ser um ótimo exemplo de estética *camp*: Cauby Peixoto.

2. CAUBY

Podemos apontar a inflexão *camp* em vários aspectos da *persona* artística de Cauby:

- a performance vocal, que adorna sua bela e extensa voz de tenor com doses generosas de virtuosismo, exagero, amaneiramento, superinterpretação;
- a indumentária e o penteado afetados, extravagantes, que sofreram muitas críticas desde que começaram a ser adotados a partir dos anos 1960 e foram desenvolvidos, sempre com mais exagero, até o presente:
- o repertório, variado, mas frequentemente vazado no estilo *camp*, inclusive no caso do samba-canção abolerado, gênero em que Cauby fez mais sucesso;
- a presença do influxo norte-americano na construção de sua figura artística, referida em parte à imagem dos seus próprios ídolos (Nat King Cole, Frank Sinatra) e de outros ídolos da época, e alimentada pelas temporadas em que, sem grande êxito, tentou carreira nos Estados Unidos, sob os pseudônimos Roy Coby e Coby Dijon;
- a performance no palco, também influenciada pelo *showbusiness* norte-americano.
- o comportamento das fãs, que nos tempos áureos do rádio expressavam sua adoração com gritos e gestos de desvario, num ritual de excessos que não deixava de ser estimulado pelo *marketing* do artista;
- o fato de sua figura artística e a popularidade alcançada terem sido em boa parte atribuídas à manipulação de sua carreira pelo empresário Di Veras, muito presente no momento mais brilhante de seu percurso, nos anos 1950.

FIGURA 1. Três momentos na discografia: 1956, 1965 e 2006

Porém Cauby certamente era muito mais que um produto da inteligência empresarial de Di Veras. Vinha de uma família de músicos e profissionalizou-se ainda muito jovem, no final dos anos 1940, trabalhando intensamente como *crooner*, cantor de boate e de rádio. Gravou muitas canções vertidas ou em língua estrangeira, principalmente inglês. Mas o maior sucesso veio, em 1956, com um belo e bem brasileiro samba-canção de Dunga e Jair Amorim: "Conceição", aquela que "vivia no morro a sonhar / com as coisas que o morro não tem".

Nos anos 1960, com a bossa-nova, começou a vigorar um canto mais natural, moderno e elegante. As grandes vozes da era do rádio recuaram para segundo plano, e a carreira de Cauby declinou durante muitos anos. Só em 1980, com o lançamento do LP-homenagem *Cauby! Cauby!*, cujo repertório exibia vários autores de prestígio, seu nome voltou a despertar algum interesse entre as novas gerações.

É importante lembrar que ele sempre foi uma pessoa querida. Os colegas de profissão falam dele com carinho e são unânimes em exaltar seu talento de cantor. Por outro lado, consideram e lamentam que ele tenha submetido sua carreira ao projeto do empresário Di Veras, que teria de certo modo *isolado* Cauby, levando-o a atitudes extremas, como arrancar os dentes e colocar uma prótese para melhorar a aparência.

Por um lado, Di Veras realmente contribuiu para o sucesso do cantor, com estratégias e truques publicitários, bem como uma seleção rigorosamente comercial do repertório. Mas

hoje é fácil verificar que o principal artífice do *estilo* de Cauby foi ele próprio, que seguiu a longo prazo suas inclinações pessoais, num sentido aliás compatível com o atributo *camp,* cultivando sem peias o exagero e a demanda ansiosa por publicidade. Na sua própria opinião, o destaque de um artista decorreria naturalmente de certa "personalidade" configurada por traços distintivos, diferenciais, os quais transcenderiam inclusive as compartimentações de gênero. De certo modo, isso ratifica a definição singela usada em 2007 por um programa de rádio para apresentá-lo aos ouvintes: "uma das grandes personalidades da música popular brasileira, não apenas por ter uma voz espetacular, mas também por ser um espetáculo de artista com um modo de ser extravagante que foi de encontro a todo e qualquer padrão rígido de comportamento." (Soares, 2007)

Para um olhar teatral como o de Sergio Britto (*apud* Faour, 2001: 30), "afora o prazer de ouvi-lo cantar, a entrada dele [em cena] [valia] o *show* todo."

De fato, duas das melhores faixas no já mencionado LP *Cauby! Cauby!* sublinham justamente seu talento de cantor e sua brilhante performance no palco.

"Cauby! Cauby!", de Caetano Veloso, parte de uma fantasia poética em torno do nome indígena do cantor, evocando sensações da natureza e afetos primevos encarnados numa voz materna, a qual mais adiante se multiplica em numerosas vozes erguidas para chamar e celebrar o cantor, já agora presente na cena dos auditórios repletos de fãs em delírio:

> [...] Depois mil vozes ouvi
> Que me queriam chamar
> Que me queriam levar de mim
> Tantas mulheres febris
> Loucas pela minha voz
> Música doce
> Gritando meu nome
> Cauby! Cauby!
> Cauby! Cauby!

"Bastidores", de Chico Buarque de Holanda, fala da existência cindida do cantor, opondo a figura pública da glória à figura privada do infortúnio, como personagens contrastantes que ele performatiza em diferentes cenários. Na cena repartida entre o palco e o bastidores (ou entre o teatro e o lar), alternam-se o *show* e o solilóquio. Remetendo à figura arquetípica do palhaço que chora em segredo, o drama pessoal do intérprete ao mesmo tempo contrasta e colabora com o brilho do seu desempenho no palco: "Como é cruel cantar assim! [...] Nem sei como eu cantava assim! [...] Jamais cantei tão lindo assim!"

> [...] Cantei, cantei
> Nem sei como eu cantava assim
> Só sei que todo o cabaré
> Me aplaudiu de pé
> Quando cheguei ao fim
>
> Mas não bisei
> Voltei correndo ao nosso lar
> Voltei pra me certificar
> Que nunca mais vais voltar
> Vais voltar, vais voltar [...]
>
> Chorei, chorei
> Até ficar com dó de mim

3. ENTRE O CONCEITO E O ENCANTO

Com tudo isso, Cauby parecia uma escolha certeira de assunto para me ajudar a explorar, naquele seminário sobre o *camp*, um conceito crítico que, com sua dose pesada de negati-

vidade e estranhamento, não me deixava muito à vontade. Pois nós mesmos jamais somos *camp*: podem apenas sê-lo os outros.

Por outro lado, acabei dando-me conta de que, no fundo, eu queria mesmo falar de Cauby. A tópica do *camp* me ofereceu um pretexto para investigar um artista que normalmente não me teria suscitado grande empenho de pesquisa, mas exercia sobre mim uma velha atração, associada a uma lembrança precisa e intensa: um *show* de Cauby a que assisti, numa daquelas séries de espetáculos a preços populares do Teatro João Caetano, no início dos anos 1980, momento em que o artista voltava à grande cena com vigor e vontade. Acontece que eu simplesmente adorei o *show*! Por muito tempo, considerei e declarei que foi o melhor *show* que vi na minha vida!

Uma das coisas que me arrebatou, além evidentemente da fantástica performance vocal do cantor, foi sua empatia com a plateia. Esta não era propriamente composta de “macacas de auditório”, e sim de velhinhas deliciadas, assim como eu mesma (que naquele tempo ainda não era uma velhinha) me deixei deliciar por aquela arte para mim ainda bastante desconhecida e um tanto exótica. Comprei aquele disco e outros, continuei a ver e ouvir Cauby pelos anos afora.

Então, sobre ele, meu olhar se desdobra. Há o olhar do *scholar*, do profissional universitário, informado por livros, discos, computadores e pelos preceitos explícitos ou subentendidos do (suposto) bom gosto. Talvez, como queria Lévi-Strauss, um olhar à distância. Mas há também, na memória e na imaginação, a sensação bem presente daquele meu olhar e ouvir Cauby, naquele auditório, cercada de senhoras que adoravam Cauby - e eu também, de repente, dei por mim adorando-o. Diante dessa experiência, ou dentro dela, seria possível pensar em *camp*?

Pois muitos objetos, obras ou personagens não são intrinsecamente *camp*; só podem vir a sê-lo quando enfocadas sob a luz de um olhar *camp*, no qual o interesse é relativizado por uma ponta de espírito *blasé*, numa atitude irônica que abre a porta da paródia.

Partindo da atração e repúdio simultaneamente inspirados pelo *camp*, Sontag defende a existência de valores estéticos heterodoxos em relação às noções hegemônicas de arte. Leite relaciona isso com o título do livro onde se encontra o ensaio da autora sobre o *camp*: *Contra a interpretação*. E comenta:

> A defesa de uma maior sensibilidade no trato com a arte e suas encarnações mais triviais (indústria cultural) em detrimento da tentativa de entendê-la é bastante rebelde quando localizada dentro do contexto do debate acadêmico, que justamente sempre pretendeu domar a arte através da interpretação. (Leite, 2011: 47)

Por um lado, isso confere sentido inovador e libertário tanto à ótica *camp* quanto aos objetos que ela aloca nessa categoria. Por outro lado, creio que aí se perpetra uma espécie de violência contra o objeto classificado como *camp*. Pois a visão ou categoria *camp*, destacando a forma e a exterioridade, secundarizando ou desprezando o conteúdo ou sentido – e portanto dispensando a interpretação - de certo modo “esvazia” seu objeto, condena-o a permanecer à margem, reduzido ou rebaixado.

Não, minha escuta e apreciação de Cauby não cabem dentro desse conceito. Bem acima do conceito, fala a lembrança do *show*, do qual dois momentos ficaram bem marcados e permanecem nítidos.

Readentrando no palco com o segundo figurino da noite, Cauby canta “Bastidores”. Quando chega na parte da letra que diz “com muitos brilhos me vesti”, abre de repente o paletó e entrega aos olhos da plateia o torso coberto por um colete de cintilantes paetês. O brilho que o veste, generosamente ostentado para gozo dos olhares presentes, vem de dentro, do peito escancarado. O que a letra nos faz compreender é que se, por um lado, o “sentimento” real do indivíduo dilacerado pelo abandono e pelo amor fracassado parece obliterado pelo artifício da vestimenta e da maquiagem, pelas luzes do palco, por outro, ele na verdade funciona como

motor emocional para fazer o personagem atingir sua plenitude: "Como é cruel cantar assim!" diz a canção. Mas também: "Jamais cantei tão lindo assim!"

Esse encontro de intensidades arrebata o público que escuta e olha. E na catarse harmonizada pela voz precisa do cantor, você se rasga também, e você reluz!

No final do show, retirando-se do palco após muitos *bis* e já distante do microfone, Cauby sai de cena andando de costas, recuando para os bastidores, deixando-se, a contragosto, subtrair aos olhos do público; e ainda falando para *sua* plateia, já sem poder se fazer ouvir, mas compreendido por todas e todos através dos movimentos de sua boca que nitidamente exclamam: "Eu amo vocês! Eu amo vocês!"

Nós acreditamos. E nós também amamos Cauby.

Como é possível imaginar que tal arte não tem "conteúdo"? Ali existe, sim, com certeza, um sentido: intenso, interior, um tanto oculto, até silenciado, mas capaz de fulgurar no momento preciso. Como se, no fundo, o conteúdo permanecesse subjacente à cena, tornando-a mais insinuante e saborosa. O artifício é sincero, está dentro, vem de dentro. O artifício é arte. Para experimentá-la, não é preciso renunciar à interpretação. Mas é preciso ir além da ironia.

As velhinhas do Teatro João Caetano, como as fãs dos auditórios do passado, adoravam Cauby sem ironia e sem conflito. A ironia se impõe em boa parte a partir de uma ótica ilustrada, ou que se pretende ilustrada, de elite. Se Cauby pode ser *camp* para nós acadêmicos mas não pode ser *camp* para os seus *verdadeiros* fãs, como nós classificaríamos ou entenderíamos, então, o Cauby dos verdadeiros fãs, entre os quais eu me incluo, reconhecendo como *verdadeiro* o sentimento que tive naquele show há mais de 30 anos?

Não, eu não careço da angulação *camp* para viabilizar a presença de Cauby entre os meus artistas mais queridos na canção popular brasileira. Careço sim, sempre, de buscar e elaborar *novas* noções para abordar criticamente meus objetos de trabalho. Pois ferramentas conceituais, resultados engenhosos do colóquio da teoria com a história e a ideologia, podem ser muito úteis em determinados momentos, mas podem também perder um dia parte de sua validade ou vitalidade. A era pós-cânone e pós-moderna provavelmente também é uma era pós-*camp*.

Por isso, quando ainda hoje a voz dele se ergue das caixas de som e me arrebata e faz as ideias dançarem, não me pergunto:

É Camp?

Porque já sei muito bem:

É *Cauby !*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Faour, Rodrigo. 2001. *Bastidores: Cauby Peixoto – 50 anos da voz e do mito.* Rio de Janeiro: Record.

Leite, Pedro de Araújo. 2011. *Adorno e Horkheimer versus Batman e Robin: da estética camp como possibilidade de superação de alguma coisa.* Dissertação: Mestrado em Teoria Literária. São Paulo: Unicamp. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000794959&fd=y> [Consulta: 01 fev. 2014].

Soares, Paulo César. 2007. Apresentação de "Cauby Peixoto". Estúdio F, Momentos Musicais da Funarte. Programa nº 84. Rádio Nacional. Site Funarte – Portal das Artes. Disponível em http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/ 2009/12/EF84.Cauby-Peixoto.pdf [Consulta: 10 mar 2014].

Sontag, Susan. 1987 (1966) Notas sobre *Camp*. In ______. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

Referências discográficas

Cauby Peixoto. 1980. *Cauby! Cauby!* Som Livre. 403.6218.

MÚSICA POPULAR EN SANTA FE Y ARGENTINA A PARTIR DE LA APERTURA DEMOCRÁTICA: DIVERSAS VINCULACIONES CON SU INVESTIGACIÓN.

María Inés López

María Inés López. Profesora de la asignatura Seminario de Música Popular y jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Texturas, Estructuras y Sistemas, del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Integrante del grupo responsable del proyecto "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática". Ha integrado, como guitarrista, arregladora y compositora, diferentes agrupaciones de música popular en Santa Fe, Argentina. Contacto: ma.ineslopez@yahoo.com.ar.

Elina Goldsack

Elina Goldsack. Profesora Asociada en la Cátedra de Audioperceptiva del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Directora del Proyecto de Investigación "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática", de la UNL. En el campo artístico se desempeña como pianista y flautista de diferentes grupos dedicados a la música popular de la ciudad de Santa Fe, Argentina. Contacto: elinagoldsack@hotmail.com.

El presente trabajo plantea una reflexión y análisis sobre distintos aspectos de la delimitación del objeto de estudio, conformación del grupo de trabajo y construcción de herramientas metodológicas específicas en el marco de dos proyectos de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, Argentina. Se estudian las manifestaciones musicales posteriores a la apertura democrática en la década de 1980 en la ciudad de Santa Fe y en el país, que incorporaron diferentes tipos de cruzamientos entre géneros musicales y su relación con el contexto histórico-social. La pertenencia generacional y profesional diversa del equipo de investigación permite confrontar diferentes visiones del objeto, aportando enfoques complementarios al protagonismo de algunos investigadores en los sucesos estudiados.

PALABRAS CLAVE: Música argentina. Hibridación. Apertura democrática.

Este artigo propõe uma reflexão e análise sobre diferentes aspectos da delimitação do objeto de estudo, formação do grupo de trabalho e construção de instrumentos metodológicos específicos no âmbito de dois projetos da Universidade Nacional do Litoral de Santa Fé, Argentina. Estudam-se as manifestações musicais posteriores à abertura democrática nos anos 1980, na cidade de Santa Fe e no país, que incorporaram diferentes tipos de cruzamentos entre gêneros musicais e sua relação com o contexto histórico-social. O pertencimento geracional e profissional diverso da equipe de pesquisa permite confrontar diferentes pontos de vista do objeto, fornecendo abordagens complementárias para o papel protagónico de alguns pesquisadores em eventos estudados.

PALAVRAS-CHAVE: música argentina, hibridação, abertura democrática

1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos analizar y contextualizar la conformación de un equipo de investigación diverso, atravesado por la cercanía con su objeto de estudio y las estrategias metodológicas implementadas en el desarrollo de dos proyectos en el marco de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, Argentina. El primero, "Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80" (CAI+D 2009) y, el segundo, "Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática" (CAI+D 2011). En este último, el actual, se amplía el objeto de estudio y se incorporan investigadores de otras provincias, que aportan el análisis de agrupaciones musicales excediendo el marco de lo local propuesto en la primera instancia.

Se enfocan las producciones de los grupos musicales que han incorporado rasgos de distintos géneros y tradiciones, indagando en sus características estético-musicales y su relación con el contexto histórico-social. La propuesta se concreta a través de la recopilación de grabaciones y de publicaciones en los medios, su digitalización, la realización y procesamiento de entrevistas a músicos y periodistas, la transcripción y el análisis musical.

Desde ese posicionamiento, el equipo de trabajo es continuamente interpelado por problemáticas generadas por la cercanía y afinidad con el objeto, que lo atraviesa desde las motivaciones para elegirlo y la formulación del proyecto, hasta las estrategias aplicadas para su concreción. Se propone, entonces, observar y analizar estos particulares modos de funcionamiento y dinámicas de trabajo que plantea la especificidad de la constitución de este grupo.

2. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Al momento de definir qué investigar aparece la necesidad de documentar, recopilar, recuperar y construir un relato acerca de músicas que pertenecen a un pasado reciente y resultaron muy significativas en la escena musical local santafesina. El recorte se realiza teniendo en cuenta la necesidad de valorizar músicas cuya circulación no fue masiva y han sido invisibilizadas dentro del circuito de validación ejercido por Buenos Aires. No contaron con el apoyo de los medios dominantes y tuvieron limitadas posibilidades de registrar su trabajo, a través de demos en cassette o, en pocos casos, realizar ediciones en soporte disco a través de pequeños sellos. Por este motivo, se hace efectivo un trabajo de recuperación y digitalización de las grabaciones existentes, sobre todo en vivo.

El componente personal que resulta del hecho de que dos integrantes del grupo responsable del proyecto fueran protagonistas de los hechos analizados interviene en la decisión de la delimitación del objeto. En un caso formando parte de una de las agrupaciones musicales del momento y, en otro, como público. Se constituye el grupo responsable con un tercer integrante que no se vio involucrado en los sucesos, completándose de este modo la posibilidad de una mirada e interpretación complementaria del momento.

Este enfoque de los hechos del pasado reciente aporta un punto de partida que es la mirada desde la propia memoria y se reconoce la distancia relativa con los hechos narrados, lo cual a su vez implica una toma de posición metodológica. En este sentido, como señalan González, Ohlsen y Rolle (2009: 11) se incorpora la coetaneidad como uno de los rasgos presentes en el modo de hacer historia.

Si bien se plantea la década como marco temporal, en el transcurso del trabajo se observa cómo la apertura democrática resulta una bisagra de cambio para la escena musical local. A partir de ese momento se da un auge de músicas que presentaban algún tipo de cruzamiento entre géneros, denominadas por músicos y público fusión, folklore de proyección o

jazz rock, dependiendo de las características de la propuesta. Se focaliza el estudio en estas músicas, emergentes de un contexto histórico-social determinado, que por no pertenecer a un género en particular veían acotados sus circuitos de circulación.

Se historizó también el recorrido hasta la actualidad de diferentes asociaciones de músicos independientes (MIA: Músicos Independientes Asociados, AMA: Alternativa Musical Argentina y SURock: Asociación de Músicos Independientes de Santa Fe, a nivel local), que trabajaron por crear o sostener estos espacios alternativos y generaron circuitos de circulación. Además, en algunos casos, trabajan en la modificación de marcos legales que mejoren las condiciones laborales del músico. Se revisaron y compararon los criterios de inclusión de las propuestas musicales, los modos de funcionamiento, la relación con entes gubernamentales y las políticas culturales del momento, lo cual trazó un recorrido de continuidades y rupturas desde mediados de los 70 hasta la actualidad.

Si bien en el primer proyecto el objeto de estudio estaba claramente acotado a lo local, en el segundo se amplía a la Argentina, incorporando escenas musicales y propuestas que resultaron muy significativas a nivel nacional, dentro de la denominada fusión, resultando una gran influencia para los músicos de la década (Alfombra Mágica, Chango Farías Gómez con MPA, Spinetta Jade).

3. CONSTITUCIÓN DEL GRUPO DE TRABAJO. DIVERSIFICACIÓN DE TAREAS EN EL MARCO DE LO INTERDISCIPLINARIO.

> En este capítulo me interesa retomar la interdisciplinariedad de la musicología al interior de las humanidades y las ciencias sociales. Para ello, exploro las interrogantes que surgen desde los nuevos grupos de investigación, currículos y publicaciones que convocan a distintas disciplinas en torno a la música. ¿De quién son las preguntas? ¿A quiénes pueden beneficiar las respuestas? (González 2013: 67-68)

En el caso del equipo de trabajo en torno a este proyecto, los ejes han ido variando, pero giraron en torno a temáticas más relacionadas a lo musical:

- Terminología y recursos musicales para definir lo genérico y los cruzamientos.
- Especificidad de la Música Popular y sus características.
- Metodologías de análisis musical, el rol del registro escrito y la transcripción.
- El enfoque histórico y sociológico ha estado presente de manera periférica, dando cuenta del contexto histórico social de la apertura democrática como condición de posibilidad para la aparición de estas músicas, el análisis de los discursos de los protagonistas y el recorrido de las asociaciones de músicos.

Los investigadores y colaboradores poseen diferentes procedencias generacionales y profesiones (músicos, periodistas) y el equipo se completa con un grupo de estudiantes colaboradores con distintas especialidades (música, historia, sociología y comunicación social). Los integrantes del grupo responsable poseen un perfil de investigadores músicos y docentes, lo cual también resultará en una impronta particular.

El primer desafío tuvo que ver con tomar la distancia necesaria de un objeto de estudio cruzado por implicancias personales y la propia actuación en esas escenas musicales. Se comenzó con la construcción de un marco teórico que diera cuenta de este objeto y delimitara sus alcances, así como en la terminología que se utilizaría. Se observaron también las propias prácticas pedagógicas y se reflexionó sobre la inserción de la Música Popular en el ámbito académico, planteando una relación entre el marco teórico y el aspecto pedagógico. Se revisó, igualmente, la especificidad del campo de estudios, sus particularidades y diferencias con la música académica, enumerando y describiendo las características propias de estas escenas musicales.

Luego se analizaron los antecedentes de los cruzamientos entre géneros musicales en el país para llegar al análisis de agrupaciones que tienen esta impronta a nivel local. Investigando en los orígenes del uso del término fusión, utilizado por muchos músicos y por el público del momento, se avanzó en el análisis de sus alcances en el ámbito de Argentina y de Latinoamérica a partir de los planteos de Pujol (2004: 31) y de Menanteau (2006: 122-123). Se pudo constatar que, dependiendo de la presencia de esos géneros, los músicos utilizaron otras denominaciones, como folklore de proyección o jazz rock. El posicionamiento del grupo de trabajo fue el de utilizar el término hibridación (García Canclini, 2003: 2) para abarcar todas estas particularidades del uso.

De todas maneras, el término fusión aparece fuertemente ligado al uso de los músicos y el público. A través del análisis musical se identificaron características de la fusión en esa década, que la delimitan como un género en sí mismo.

El grupo de colaboradores diversificó sus tareas aportando a esta revisión: estudiantes de historia y comunicación social realizaron un relevamiento de la escena musical local previa al advenimiento de la democracia, a través del análisis de publicaciones del periódico de mayor circulación del momento. Esto sirvió para conocer que la escena musical santafesina presentaba una fragmentación muy clara de géneros musicales, cosa que cambió a partir de la apertura democrática, con los recitales de AMA (Alternativa Musical Argentina) y el Ciclo del Paraninfo de la UNL. Dicha situación se pudo dilucidar a través del análisis de la programación del primer año del ciclo, en donde se notó el predominio de propuestas de fusión. El integrante del grupo responsable que era periodista en aquel momento facilitó grabaciones en cassette realizadas en vivo desde consola en los recitales, las cuales fueron digitalizadas y utilizadas para la realización de análisis auditivos y transcripciones.

Las entrevistas, una de las fuentes principales del trabajo, fueron materializadas tanto por integrantes del grupo responsable como de colaboradores, quienes posteriormente las transcribieron. Si bien se citaron en algunos trabajos y dieron cuenta de la palabra de los protagonistas de los hechos, una instancia posterior será su procesamiento y volcado de datos.

En el segundo proyecto se incorporan investigadores de diversos lugares del país, con su aporte para comprender los contextos y las escenas musicales locales. Un ejemplo de esto es el informe realizado por una investigadora sobre la ciudad de Reconquista, que fue sede de la AMA (Alternativa Musical Argentina), en la cual se desempeñó en ese momento. También se incorporan alumnos a través de adscripciones y becas de iniciación a la investigación, que toman temáticas de su interés con diferente grado de vinculación con el proyecto. En una de las citadas modalidades se analizan todos los aspectos técnicos (condiciones y equipamiento en la realización de grabaciones de discos o instrumentos utilizados que influyeron en la impronta musical de las propuestas).

La vinculación generacional, profesional y geográfica diversa del equipo de investigación permite confrontar diferentes visiones del objeto de estudio, aportando otros enfoques además de los que plantea el protagonismo de algunos investigadores en los sucesos estudiados. A través de reuniones periódicas se comunican y debaten estas múltiples aproximaciones, avanzándose en el conocimiento de un objeto complejo y complementándose las diversas lecturas.

4. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

La metodología utilizada se fue construyendo en base a dinámicas grupales o individuales de las diversas etapas. En la preparación de presentaciones en congresos o publicaciones se ha arribado a modalidades de escritura compartida de artículos, paneles en los que se aborda la misma temática desde diversos enfoques o ponencias individuales.

Como marco general nos basamos en el modelo que aporta Sánchez (2011: 148, 149), quien organiza el análisis a distintos niveles: textual, paratextual, metatextual y contextual, y quien advierte que esta distinción solamente será fructífera si las distintas perspectivas se cruzan, saltando de un nivel a otro para tener diferentes puntos de vista en la construcción y estudio del objeto.

En este sentido, podemos ejemplificar este tipo de enfoque al delimitar como objeto de análisis un recital realizado en el marco de la Alternativa Musical Argentina, en la ciudad de Santa Fe, cuya grabación en vivo fue realizada por un integrante del grupo de colaboradores en ese momento y digitalizada en el marco del proyecto. El encuentro, tuvo lugar el 9, 10 y 11 de octubre de 1986 en el Centro Cultural Provincial, fue el cuarto a nivel nacional, pues sucedió a los realizados en Paraná, Mar del Plata y Córdoba. Se enfocaron aspectos específicamente musicales en el análisis de temas de los grupos Confluencia, Fata Morgana y El Altillo.

Por otra parte, los aspectos metatextuales y contextuales se observaron a través de entrevistas a los músicos, manifiestos y notas periodísticas. La AMA, agrupación surgida en la década de 1980 en un contexto histórico y social marcado por el advenimiento de la democracia, resultó un marco de referencia muy importante. A través de las palabras de quienes la integraron cumpliendo distintos roles, nos propusimos dilucidar cuál ha sido el grado de significatividad ideológica y musical de la pertenencia a este movimiento para las agrupaciones musicales de la ciudad de Santa Fe.

Las citadas entrevistas permitieron recabar información sobre procedimientos compositivos, frecuencias y características de los ensayos, roles de cada uno de los músicos, desempeño grupal y dinámicas de difusión. A su vez, esto posibilitó conocer la incidencia de estos procedimientos en el lenguaje musical de cada grupo y en su impronta creativa. Al referirse al análisis de estos modos de construcción particulares de la música popular y su incidencia en los resultados musicales, Madoery afirma que "las herramientas y procedimientos de trabajo, en este caso el, o los, instrumentos y medios, como la organización del ensayo, presentan vínculos con el lenguaje musical desarrollado en la composición o el arreglo, dejando marcas en la obra musical" (2000: 138).

En este sentido, la cercanía temporal con nuestro objeto de estudio permitió reconstruir e indagar en estas instancias. Fue pertinente entrevistar a algunos integrantes del proyecto que se transformaron en portadores de información plausible de ser incorporada al mismo debido a su desempeño musical en agrupaciones de la época. Un ejemplo de lo anterior se da en el trabajo sobre versiones de temas de otros autores que realizaron algunos los grupos locales del momento.

Si bien es importante tener en cuenta el carácter sesgado y fragmentario de los testimonios tomados de las entrevistas, ya que la memoria realiza operaciones de omisión o selección, su incorporación (además de las publicaciones periodísticas y los manifiestos) fue una posibilidad de recuperar la historia de músicas sobre las cuales quedan pocos registros sonoros y escritos, y no han sido analizadas.

> La música popular, en cuanto fuente o dato del pasado, tiene la particularidad de ser una expresión que sólo existe en la práctica viva. Esta práctica supone performatividades, improvisaciones, escenificaciones, interacciones y ambientes que no quedan completamente registrados en el tiempo. De este modo, si queremos acceder a la música popular como fuente en su real magnitud, debemos considerar tanto el dato como su narrativa, el *qué* junto con el *cómo*, pues ¿qué puede ser la música sino una narración de sí misma? (González y Rolle 2007: 31 -54)

Mirar posibles aristas y poner en evidencia contradicciones u omisiones en el discurso plantea otras vías de interpretación diferente. Las entrevistas pueden brindar, además, información acerca de situaciones de ensayo, roles, abordajes musicales y escenas determinadas, enfocándose en lo que Madoery denomina procedimientos operativos, que a diferencia

de los estratégicos que suelen abordarse en los análisis musicales, muchas veces permanecen ocultos.

> Llamamos procedimientos operativos a los modos y formas que posibilitan llevar a cabo el proceso. A modo de ejemplo, cómo se procede en los ensayos para la realización de una obra, cómo se lleva a cabo la composición: mediante la partitura, secuenciador, instrumento, etc. (Madoery 2000: 7)

El desafío que se plantea es establecer relaciones entre los datos recabados en el análisis formal, rítmico, armónico y melódico y los datos obtenidos de las entrevistas en relación a estos procedimientos operativos. Por ejemplo, si el punto de partida para realizar una versión de un tema analizado fue la partitura, esto lo conocemos a través de la entrevista, que brinda datos para entender algunas características de la versión en cuestión, aportando otros datos además de los obtenidos en la realización del análisis auditivo de la versión de referencia (López Cano 2011: 1), de la del grupo y su posterior comparación.

En la implementación del análisis auditivo incluimos planillas basadas en las fichas utilizadas por María del Carmen Aguilar (2002), con el agregado de categorías relacionadas a la lista de parámetros de expresión musical aplicada por Tagg (1982: 8-9), y otras que sugerimos en relación a la música analizada. Adjuntamos dos ejemplos de fichas de análisis auditivo (figuras 1 y 2) del tema "Corazón Carnavalero", del grupo Alfombra Mágica, cuyo autor es Quique Sinesi.[1]

En el análisis se tiene en cuenta la particular relación de la música popular con la escritura, generando distintos tipos de registro para las transcripciones (escritura total, parcial, melodía y cifrado americano). Por otra parte, se plantea claramente una diferencia entre el abordaje analítico de una partitura existente y el que se hace a través de la transcripción. La realización de la misma supone tocar, decodificar, hacer opciones en cuanto a los sistemas y símbolos a utilizar. Se da entonces un tipo de comprensión de los elementos que intervienen en la música al interior de sus mismos procedimientos. Aparece también la incorporación de transcripciones de otros autores, en las cuales se revisan los criterios utilizados o su funcionalidad para el tipo de análisis que se emprenderá.

5. CONCLUSIONES

Como ejes principales del trabajo podemos señalar:

- Metodologías de trabajo grupal transitando diferentes formas de integración de un equipo muy diverso.
- Reflexión teórica sobre cruzamientos entre géneros, terminología aplicada.
- Revisión de enfoques de diferentes disciplinas y complementación con el discurso de los protagonistas.
- Sistematización de aspectos metodológicos de análisis y transcripción musical específicos.

En escenas musicales que no han sido analizadas previamente y de las cuales los registros sonoros que quedan son acotados, la cercanía con el objeto plantea una tensión entre el acceso fluido a dinámicas de circulación de estas músicas y la complejidad de un abordaje sesgado por el propio protagonismo. Como desafíos o dificultades pueden señalarse: la posibilidad de que cuestiones personales obstaculicen algunos aspectos de la investigación y la contradicción entre la propia interpretación y recuerdo de ese momento con el de otros

1 "Corazón Carnavalero" se encuentra en el disco *Alfombra Mágica*, grabado en 1985 en estudios Moebio y editado por Melopea en 1987. Quique Sinesi, guitarra; Matías González, bajo; Horacio López, bateria y percusión). Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=PkYPmnIAIcs>.

actores involucrados. Se plantea la necesidad de revisar continuamente los propios condicionamientos y de incorporar miradas complementarias de las escenas analizadas.

Por otra parte, este proyecto representa la posibilidad de registrar, conocer, valorar e interpretar parte de la historia musical reciente y sus variadas manifestaciones, que no tuvo que ver con la masividad ni el registro de grandes medios ni discográficas y que ocurrió por fuera de los circuitos de convalidación de la capital del país. Estas músicas se han visto sistemáticamente excluidas de los registros de la época y posteriores. En ese sentido, la necesidad de estudiarlas e instalar su consideración se relaciona directamente con el lazo afectivo, el conocimiento de su impronta en la escena musical local y su particular relación con el contexto, estableciendo nexos con el hacer actual (musical y político), reconociendo conexiones y continuidades que fueron soterradas en los años 90 y que en la actualidad emergen.

FICHAS DE ANÁLISIS AUDITIVO DE "CORAZÓN CARNAVALERO", DE ALFOMBRA MÁGICA

ALFOMBRA MÁGICA- Corazón carnavalero — Compositor: Quique Sinesi

Esquema formal y aspectos temporales

Forma	intro	A	B	C	D	E	B'	puente	A'	D'	IMPR. BAJO C	F	puente	IMPR. GUIT. G	A'	E	F' y final
Duración	0:13	0:38	0:49	1:07	1:24	1:43	2:04	2:14	2:36	2:52	4:04	4:35	4:42	6:24	6:44	7:12	7:55
Tempo	[illegible]																
metro	2/4																cambio
Cantidad de compases	11	21	9	16	14	16	16	8	20	16	64	27	8	90	20	16	36
Comienzo	T	Ac.	Ac.	T	T	Ac.	Ac.	A	Ac	T	T	A		ac	Ac	Ac	A
Final*	F	D	F	F	D	D	F	F	F	D	F	F		D	D	D	
Modificaciones expresivas del tempo.										divisiones			Clima rítmico	Baja intensidad y tempo			Se acelera
Patrón rítmico	[illegible]																

*para el final no utilizaremos la denominación "masculino" o "femenino" sino débil (D) o fuerte (F) en relación al lugar del tiempo de compás donde se produce el último ataque.

FIGURA 1. Esquema formal y aspectos temporales

ALFOMBRA MÁGICA- Corazón carnavalero — Compositor: Quique Sinesi

Esquema formal, timbres y textura

Forma	intro	A	B	C	D	E	B'	puente	A'	D'	IMPR. BAJO C	F	puente	IMPR. GUIT. G	A'	E	F' y final
Duración	0:13	0:38	0:49	1:07	1:24	1:43	2:04	2:14	2:36	2:52	4:04	4:35	4:42	6:24	6:44	7:12	7:55
Guitarra eléctrica- Efectos- rever- delay-chorus.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Bajo- con pedal (produce vibrato)		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Percusión Bombo legüero- hit.hat-platillos cascabeles	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
textura	Combina melodía acompañada con una especie de microopolifonía, en donde los tres instrumentos participan de manera independiente , con contramelodías y paralelismos.																

FIG. 2 Esquema formal, timbres y textura

REFERENCIAS

Aguilar, María del Carmen. 2002. *Aprender a escuchar música.* España: Machado Libros.

García Canclini, Néstor. 2003 "Noticias recientes sobre hibridación". En: *TRANS-Revista transcultural de música*, nº 7, p. 2.

González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile. 1950–1970.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2007. "Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular". En: *Revista todo es historia*, nº 157, pp. 31-5.

López Cano, Rubén. 2011. "Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en música popular urbana". En: *Consensus,* nº 16, pp. 57-82.

Madoery, Diego. 2000. "Los procedimientos de producción musical en música popular". En: *Revista del Instituto Superior de música.* nº 7, pp. 77-93.

Menanteau, Álvaro. 2006. *Historia del jazz en Chile.* Chile: Ocho Libros Editores.

Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur.* Buenos Aires: Emecé.

Sánchez, Octavio. 2011. "Entre el texto y el metatexto: construcciones del concepto 'moderno' en el campo de las músicas populares cuyanas de base tradicional." En: Santamaría-Delgado, Carolina *et al.* ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM.

Tagg, Philip. 1982. "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice" En: *Popular Music 2.* pp. 8-9.

Discos

Alfombra Mágica. 1987. *Alfombra Mágica.* Melopea.

ETNOGRAFÍA INTERSUBJETIVA: BIOGRAFÍA PERSONAL Y POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO EN LAS INVESTIGACIONES SOBRE BAILE

Mercedes Liska

Etnomusicóloga (CSMMF), Magíster en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales (FSOC-UBA), Buenos Aires, Argentina. Es becaria posdoctoral del CONICET, docente investigadora en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y coordinadora del profesorado en Etnomusicología. mmmliska@gmail.com.

Este trabajo consiste en una reflexión sobre la práctica etnográfica destacando la dimensión intersubjetiva del conocimiento, destinada a pensar el uso de la alteridad y la diferencia interpretativa, establecida no sólo por la posición de observación sino también por los recorridos personales, la pertenencia social y la identidad sexo-genérica, la inscripción generacional, entre otras. En definitiva, este trabajo se orienta a revisar el lugar que le asignamos a la experiencia personal en el análisis de una práctica musical y lo poco que se escribe sobre las problemáticas de la interpretación etnográfica en este campo en la región latinoamericana. La intención es apostar por construir conocimiento no sólo desde el ejercicio del desplazamiento subjetivo sino también desde la experiencia relacional como un recurso que permita manipular las derivas analíticas desde una posición más sincera y, por lo tanto, productiva.

PALABRAS CLAVE: etnografía en música popular, género y sexualidad, empatía, distancia interpretativa

Este trabalho é uma reflexão sobre a prática etnográfica, destacando a dimensão intersubjetiva do conhecimento, orientada para pensar o uso da alteridade e a diferença interpretativa, estabelecida não apenas pela posição de observação, mas também pela identidade social e de gênero e pelo registo geracional, entre outros. Este artigo revisa o lugar que atribuímos à experiência pessoal na análise de uma prática musical e o pouco que é escrito sobre os problemas da interpretação etnográfica neste campo na região latino-americana. A intenção é pensar em propostas que contribuam para a construção de conhecimento não só a partir do exercício de deslocamento subjetivo, mas também a partir da experiência relacional como um recurso que permite a manipulação analítica de uma posição sincera e, portanto, produtiva.

PALAVRAS-CHAVE: etnografia em música popular, gênero e sexualidade, empatia, distância interpretativa

1. INTRODUCCIÓN

Esta exposición consiste en la reflexión de una etnografía prolongada en actividades de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. La intención es contar parte de la búsqueda personal realizada en estas indagaciones, señalando la dimensión intersubjetiva del conocimiento obtenido. Especialmente, me voy a referir al uso de la implicación y de las percepciones divergentes de la experiencia compartida como un principio de oportunidad para el análisis. Puntualmente voy a trabajar con algunas de las elecciones metodológicas de la tesis de doctorado que partieron del intento por resolver una traba de la comunicación y acabaron reorientando la perspectiva de estudio del objeto.

2. LA CULTORA DEVENIDA ETNÓGRAFA O LA INTÉRPRETE QUE QUERÍA BAILAR

Mi interés en el baile del tango no comenzó en la práctica de investigar sino en el deseo de aprender a bailar. Desde hace aproximadamente diez años vengo realizando indagaciones en distintas milongas, como se denominan los espacios destinados al tango, y este trayecto personal marcó el interés etnográfico. Hago este comentario porque asumirme como analista de las situaciones de baile no pudo obturar el impacto emocional de la práctica en el registro subjetivo y en las derivas analíticas del trabajo académico. ¿Era necesario tomar distancia de la experiencia propia? ¿Era posible hacerlo?

Durante la formación profesional tuve un contacto reducido en técnicas de investigación de este tipo, algo que sin embargo es usual de la búsqueda interdisciplinaria. Pero además, en los años que llevo participando en congresos, simposios y grupos de trabajo focalizados en lo musical, jamás asistí a una mesa destinada a cuestiones de método etnográfico, a excepción de una actividad más informal convocada como "La entrevista en la investigación musicológica", organizada en el año 2003 por Alejandra Cragnolini, alguien que justamente venía trabajando experiencias de baile. No es arriesgado decir que las cuestiones metodológicas de la música generalmente se dirimen en propuestas de análisis de los objetos sonoros.

¿Se podrían definir cuestiones sensibles, particularmente problemáticas de los estudios etnográficos en música? No tengo una respuesta concreta, pero podemos imaginar conflictos de primer plano relacionados con las implicaciones emocionales, la experiencia de sensaciones corporales y la intervención del gusto personal que operan de manera solapada y de forma constante en los modos de selección e interpretación. En efecto, los sujetos que sostienen las ciencias humanísticas arrastran la mirada de sí mismos como libres de toda determinación cultural. También, habría que contextualizar esta pregunta en función de las problemáticas actuales que arrojan los estudios de este tipo. Por ejemplo, sería importante ver cómo se dispone el campo de investigación en relación a los intereses sobre determinadas prácticas o el cambiante orden jerárquico de los objetos legítimos. Por otro lado, la cercanía y familiaridad con los objetos musicales estudiados se ha vuelto un territorio cotidiano, más visible en generaciones que recién están comenzando; los ingresos son más accesibles, se han acortado algunas distancias, y se puede presumir que ciertas problemáticas del trabajo de campo han mutado.

De los aprendizajes formales que recogí, mantuve presente la idea de que la metodología de investigación etnográfica se sitúa en un proceso de empatía y *descentramiento* del sujeto que indaga, un recorrido de desapego indispensable para tratar de comprender las experiencias de otros, que al mismo tiempo, contribuye con nitidez a la clausura operativa de la vivencia propia.

Una reciente publicación argentina sobre prácticas etnográficas y ejercicio de la reflexividad inicia la introducción con un cuento del escritor Jorge Luis Borges (Guber 2014). Allí se relata la historia de un etnógrafo que abandona la actividad de investigación luego de que un importante secreto de la comunidad que estudiaba le fuera revelado, ya que a partir de ese

momento el conocimiento universitario resultó, para éste, mera frivolidad. Rosana Guber, la coordinadora del trabajo, sostiene que Borges no previó que la etnografía se corriera de la búsqueda de un secreto a lo Indiana Jones, que pudiera caminar sendas cotidianas, pocas veces secretas, más bien anónimas, y rara vez nombradas. Pero además, dicha resolución poética muestra una implicación a través de la identificación con la voz nativa que generó silencio, es decir, una deriva pesimista frente a los límites del conocimiento académico. Sin embargo, aparecen otras posibilidades.

Tiempo después que comencé a realizar trabajo de campo en milongas, fui haciendo foco en algunos espacios de concurrencia juvenil, en sintonía con mi inscripción generacional, donde empezaban a perfilarse nuevos modos de bailar y de interrelacionarse. Hacia el año 2006 fueron alcanzando creciente visibilidad ciertas estilizaciones de la danza que trasgredían los cánones de actuación heredados. Asimismo, confrontando su invisibilidad, falta de acceso a zonas de conocimiento de la práctica, control del espacio y del propio cuerpo, un reposicionamiento de lo femenino en el tango parecía desnaturalizar las jerarquías entre los géneros basadas en su matriz heteronormativa.

Un análisis histórico me permitió observar que el discurso normativo de la sexualidad impulsado por el pensamiento higienista intervino en el diseño moderno de la danza, y que la pautación coreográfica del tango pretendía regular los comportamientos en ámbitos públicos, y ordenar y homogeneizar las relaciones entre mujeres y hombres a través de la norma heterosexual y la superioridad masculina.

Dicho estudio aportó herramientas de análisis para definir un nuevo tramo empírico focalizado en una de las modalidades del baile social contemporáneo: el tango queer, una propuesta concebida en actividades culturales lesbo-feministas que habilitó el baile del tango entre personas del mismo sexo, abordó la experiencia como una praxis política, estableció alianzas entre mujeres y modificó la dinámica de la danza eliminando las acciones corporales fijas según el género. El tango queer se convirtió en un espacio paradigmático para pensar ciertas inflexiones respecto de las generizaciones históricas de la cultura argentina, e incluso, las continuidades que prefiguran aquello que se presenta como "lo nuevo".

En pocas palabras, investigar sobre un símbolo patriarcal transformado en una experiencia de baile entre lesbianas constituía, a priori, un argumento teórico bastante sólido. En el plano metodológico era donde aparecían las mayores dificultades.

Con las pautas de ingreso al campo mencionadas antes, al comienzo intenté borrar ciertas distancias respecto a mis interlocutoras, en un atisbo de empatía inicial. Pero a medida que fui desarrollando un conocimiento práctico aparecieron diversos cuestionamientos en relación a cómo leer los datos de la etnografía. Rápidamente entendí que los saberes que poseía del tango no alcanzaban para acceder a las significaciones de la práctica queer por autorreconocerme como heterosexual, o mejor dicho, por manejar un sistema de sentidos de posición dominante en torno a determinadas expectativas afectivas. Comencé a preguntarme hasta dónde debía (o podía) hablar sobre las experiencias de baile atravesadas por vivencias sexo-genéricas no transitadas, sobre la manera en que el género y el sexo articulaban los cuerpos en la situación de baile y cómo hacerlo sin esencializar, sin sobrealterizar las diferencias.

Al principio consideré suficiente incorporar una nota el pie en el inicio de la escritura para explicitar mi lugar de enunciación, sobre todo para proteger mis consideraciones de posibles críticas. Creía que en ese punto se basaban mis límites y que el sinceramiento era la solución.

No obstante, fui tomando contacto con trabajos de investigación que utilizaron la experiencia propia en el campo como fuente de conocimiento académico. Me refiero a etnografías que consideran las interpelaciones a la subjetividad de quien investiga como situaciones de definición interpretativa (entre otros: Rockwell 1987; Guber 1991 y 2001; Clifford 1999; Cardoso de Oliveira 1998; Wrigth 1998; Bourdieu 2003; Wacquant 2006; Cabrera 2010).

En la Argentina los primeros estudios que introducen la reflexividad etnográfica son de fines de la década de los 60 y desde los inicios ha sido un recurso abordado mayormente

por mujeres (Guber 2014). Yendo a las etnografías contemporáneas de baile en dicho país, encontramos que generalmente quienes realizan estos trabajos se encuentran intensamente involucrados con las prácticas, más allá de la actividad académica, y que en algunos de ellos aparece la voz propia, a veces asimilada a la voz del nativo y en menor medida a una intervención que es problematizada y que de algún modo ordena la clave analítica. En las etnografías sobre tango dicha estrategia aparece desplegada en uno de los trabajos de Marta Savigliano (2002) que, mediante una narrativa ensayística, se posiciona en la escritura como una practicante frustrada en disputa con otras mujeres aspirantes a ingresar a la pista de baile. En este caso, la situación periférica de la etnógrafa permite ver el desarrollo táctico de las bailarinas para convertirse en sujetos de deseo masculino.

Volviendo a las tramas ficcionales, un cuento de Julio Cortázar (1951) narra en primera persona la experiencia de un pseudointelectual en una milonga de las clases populares durante la época de oro del tango. El narrador, que yace ajeno y circunstancialmente dentro de ese mundo, se sitúa en la escena nocturna desde una posición que podría considerarse en las antípodas de la experiencia etnográfica como ejercicio empático. Mediante un relato dominado por la incomprensión y asumiendo su distancia radical frente a los protagonistas del lugar, expresa su imposibilidad de constituirse como parte de ese universo de goce ejecutado por los cuerpos en movimiento. Aquí, aparece un lugar de observación periférico menos explorado en los trabajos académicos similar a la perspectiva de Savigliano.

El narrador del cuento (Marcelo) entabla una relación amistosa y fortuita con Mauro y su pareja que es Celina, una mujer que éste rescata de una especie de prostíbulo. Marcelo dice frases como estas:

> A Celina le costó dejar [de nombrarme como] el 'doctor', tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros, mi amigo el doctor. Yo le pedí a Mauro que se lo dijera, entonces empezó el 'Marcelo'. Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes. (...) Ni yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta al fútbol o mateando hasta tarde en la cocina. (...) Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir.

El enunciador percibe una distancia irremediable respecto de los sujetos populares y sus prácticas de esparcimiento. Está lejos porque es un intelectual: los observa, los analiza. Celina muere y frente al duelo de Mauro, Marcelo lo acompaña a la milonga, y de pronto su espíritu aparece en el baile. Éste dice: "Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango (...) Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales".

Justamente, Martha Savigliano publicó un interesante análisis de este cuento en el que pone en cuestión la posición del intelectual que "mira vivir, sin vivir" (Savigliano 2000). Sin embargo, este narrador realiza un acto de conocimiento: logra configurar ciertos márgenes en las relaciones sociales, un elemento que para la sociología de la música no es menor. Por otra parte, Pablo Alabarces agrega un dato clave para entender el cuento en su contexto: Cortázar lo escribe durante el peronismo, es decir que el texto se puede leer en clave histórica y así ver el impacto revulsivo que generó en los sectores más acomodados de la sociedad, el derrame de plebeyismo cultural que caracterizó a este periodo.[1]

Esto me da el pie para volver a la tesis y decir que finalmente la búsqueda por resolver la implicación como un límite redireccionó las preguntas de investigación: señalar los matices de la subjetividad, entre la práctica de baile y las sexualidades se volvió una cuestión central, una experiencia concreta para analizar la disipación de los guetos nocturnos de socialización gays y héteros en la cultura porteña contemporánea, y con ella, la compleja reconfiguración de las experiencias de baile.

1 En clases del seminario Cultura Popular y Cultura Masiva de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, año 2014.

Una de las instancias de definición interpretativa fue la siguiente: en los primeros meses de la etnografía en la milonga, conversando con una de las compañeras con las que solía compartir charlas y prácticas de baile percibí cierto interés por saber mi orientación sexual. Sabía que estaba realizando una investigación. Primero me preguntó si el padre de mi hijo era mi pareja. Cuando contesté que sí, rápidamente vino otra pregunta con tono suspicaz ¿Y por qué te interesa el tango queer? Lo curioso es que no recuerdo cuál fue mi contestación del momento porque luego estuve imaginando muchas veces cuál habría sido la respuesta adecuada: tenía varias respuestas "académicas" y también políticas, pero éstas no conseguían aliviar el carácter perturbador, incómodo de la pregunta. Por suerte, encontré una respuesta menos heroica, a lo Savigliano, a lo Cortázar.

Un sinnúmero de indicios mostraban la ansiedad heterosexual que despertó el tango queer, más aún tratándose de mujeres que históricamente han sido especialmente invisivilizadas. Se trata de una cadena de rechazos, de expectativas y deseos experimentación. Y ahí yo era un actor necesario, emergente de un lugar y un contexto. Los estudios en sexualidades alternativas a la heterosexualidad vienen refiriendo a la traumática reconversión de los capitales culturales que trajeron aparejados estos cambios. Y la reconversión, el interés y la captura heterosexual, esa voz que lo ocupa todo estaba operando sin ser señalada, y también operaba en mi gesto silencioso del que me había querido sacar aquella pregunta. Basta con ver solamente la producción de imágenes que comenzaron a aparecer en audiovisuales y series televisivas tamizadas por enunciadores heterosexuales y generalmente masculinos.

3. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Este trabajo propuso la revisión de algunas de las problemáticas que transitan las etnografías musicales y el lugar de conocimiento que se le asigna a la experiencia personal. Lo señalado se orienta a pensar que el punto de vista subjetivo puede ser una vía de conocimiento crítico, reflexivo, productivo, y puede allanar ciertas trabas del trabajo de campo. Asimismo, la implicación permite ver que las definiciones de un objeto de estudio responden a preguntas emergentes de un contexto histórico que es necesario reponer, entendiendo que la producción teórica no es un hecho externo a los procesos sociales y culturales.

Por último, si el tango queer invitaba a reflexionar sobre la densidad de las relaciones entre sexualidades y baile, con sus apuestas desestabilizadoras del reconocimiento y el autorreconocimiento, resta decir que el ejercicio de la reflexión autobiográfica también permitió cuestionar los esencialismos identitarios, ya que en ocasiones las elecciones erótico-afectivas se constituían como un dato inocuo frente a un conjunto de afinidades, percepciones e interpretaciones compartidas.

4. REFERENCIAS

Bourdieu, Pierre. 2003. "Objetivación participante". En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Traducción: J. Gaztañaga. vol 9, nº 2, junio (281-294).

Cabrera, Paula. 2010. "Volver a los caminos andados". En: *Nuevas Tendencias en Antropología*, nº 1, pp. 54-88.

Cardoso de Oliveira, Roberto. 2003 [1998]. "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir". En: *O travalho do antropologo*. Brasilia, Paralelo 15 Editores, pp. 17-35.

Clifford, James. 1999. "Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología". En: *Itinerarios transculturales.* Barcelona: Gedisa, pp. 71-119.

Cortázar, Julio. 1951. "Las puertas del cielo". En: *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Guber, Rosana (org.). 2014. *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexivilidad de antropólogas de campo*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

_____. 2001. “El investigador en el campo”. En: *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.

_____. 1991. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

Rockwell, Elsie. 1987. “Reflexiones sobre el trabajo etnográfico”. En: *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos.* México: DIECINVESTAV, pp. 41-99.

Savigliano, Marta. 2002. “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. En: *Guaraguao*, año 6, nº 15, pp. 64-93.

_____. 2000. “Nocturnal Ethnographies: Following Cortázar in the Milongas of Buenos Aires”. En: *Trans, Revista Transcultural de Música*, número 5. Disponible en: http://www.sibetrans.com/ [Consultado: 10 de diciembre de 2014].

Wacquant Loic. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Wright, Pablo. 1998. “Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica”. En: *Serie Antropología,* Departamento de Antropología. Brasilia: Universidade de Brasilia.

ACUSTEMOLOGÍA Y REFLEXIVIDAD: APORTES PARA UN DEBATE TEÓRICO-METODOLÓGICO EN ETNOMUSICOLOGÍA

Victoria Polti

Doctoranda en Antropología Social (UBA) y música (Athos Palma, EMPA). Adscripta en Antropología de la Música de la UBA. Titular de las materias "Investigación de Campo y Procesamiento de Datos" y "Teoría y Crítica Etnomusicológica" en el Conservatorio Municipal Manuel De Falla, «Arte y Sociedad» en el ISFA Esnaola y «Folklore III» en el ISFA J. Donn. victoria.polti@gmail.com

Uno de los objetivos del presente trabajo es reflexionar acerca de la experiencia subjetiva del investigador y la utilización de herramientas teórico-conceptuales que coadyuvan a la reflexividad propia del proceso de investigación etnomusicológico. A través de un breve recorrido por categorías como sonido, escucha, percepción y sentido, este trabajo busca resituar el campo sonoro en la esfera de una escucha activa, crítica y reflexiva. Se esbozan aquí conceptos como *etnofonía*, *escucha participante* y *biografía sonora* como herramientas teóricas que pueden colaborar de manera general en un proceso de investigación de cara a la experiencia musical y se sostiene la hipótesis de que existe una relación entre los sonidos del mundo social y la experiencia musical a partir de la cual el músico entra en diálogo de manera más o menos consciente con tradiciones estéticas y gustos musicales diversos con anclaje en un universo sonoro más amplio.

PALABRAS CLAVE: Reflexividad – Acustemología – biografía sonora – *etnofonía* – escucha participante

Um dos objetivos deste trabalho é de refletir sobre a experiência subjetiva do pesquisador e do uso de ferramentas teórico-conceituais que contribuem para a reflexividade do processo de pesquisa etnomusicológica. Passando pelas categorias de som, escuta, percepção e sentido, este trabalho procura reposicionar o campo do som, situando-o na esfera de uma escuta ativa, crítica e reflexiva. Para tanto, apresentam-se conceitos como etnofonia, escuta participante e biografia sonora como instrumentos teóricos que podem contribuir para a investigação no que tange à experiência musical, de maneira geral. Parte-se da hipótese de que existe uma relação entre os sons do mundo social e a experiência musical a partir da qual o músico estabelece diálogo de maneira mais ou menos consciente com as tradições estéticas e gostos musicais, ancorados em um universo sonoro mais amplo.

PALAVRAS-CHAVE: Reflexividade - acustemologia - biografia sonora - etnofonia - escuta participante

1. CONSTRUYENDO EL CAMPO

> ¿Cómo se hace para entrar y salir de estos mundos tan distantes? ¿Cómo transcribir lo efímero, aquello que vive un instante para luego disolverse? ¿Cómo objetivar los estados emocionales, las sensaciones a veces compartidas, el duelo, el diálogo, el drama que se produce cuando estamos de ese lado del espejo mágico musical? ¿Cómo registrar lo que sentimos, lo que nos interpela, lo que nos enuncia y finalmente nos evoca? ¿Somos músicos que analizamos? ¿etnógrafos que tocamos o interpretamos? ¿somos sujeto, objeto, somos el campo o la voz en off que relata una entre tantas historias?

Estas, entre otras preguntas posibles, pueden formar parte del complejo universo del investigador. No se trata de escribir una biografía, sino de asumir el lugar y la forma a partir de las cuales se va construyendo un proceso de investigación.

Por lo tanto, si nos proponemos hablar hoy acerca de la metodología o las metodologías en la investigación musical, se vuelve necesario hacer hincapié en la implicancia del investigador en el campo: ¿por qué elegimos estar ahí? ¿de qué forma estamos implicados? ¿cuál es nuestro lugar en ese mapa de relaciones? ¿qué es lo que escuchamos? ¿cómo se modifica nuestra escucha? ¿para quién producimos? ¿con quienes dialogamos?

Uno de los grandes inconvenientes que surgen en los comienzos de una investigación suele estar asociado a las formas en las cuales registramos y reflexionamos acerca del material que pareciera estar presente en el campo: ¿cómo se nos presenta el objeto?, ¿de qué manera aparece o no conformando ese "campo" el investigador?, ¿qué pasa en los "entretelones" de una investigación?, ¿de qué manera se va organizando este *work in progress* en el que se va construyendo el objeto y las nuevas relaciones?, ¿cómo vamos transitando y madurando nosotros junto con ese campo que se va organizando, y en el que no solamente está presente la reflexión teórica, sino también nuestro cuerpo, nuestras emociones, nuestros gustos, nuestros condicionamientos estéticos y nuestra condición de ser-en-el-mundo?

Ya hace unos años que la antropología y la etnomusicología han superado los discursos positivistas desarticulando las bases del colonialismo y el etnocentrismo, que dejaron huellas importantes en el quehacer etnográfico. La autoridad etnográfica, y la propia representatividad de la ciencia como única voz autorizada quedan desechadas y surgen otras voces, otras perspectivas, otros sujetos y de manera presente el investigador como parte de ese campo.

Sin embargo, a tres décadas de las inquietudes planteadas por James Clifford (1986) aún nos seguimos preguntando qué pasa con el oído etnográfico (Erlmann 2004). Una de las cuestiones que quería plantear aquí es justamente la ponderación aún hoy de la vista por encima del oído que Occidente y la ciencia en particular han construido en torno a diferentes aspectos de la vida social.

De esta manera "imágenes", "enfoques", "miradas", "perspectivas", "planos", "visibilidades", "puntos de vista", "foco" fueron y aún son parte de aquellas herramientas conceptuales a través de las cuales comprendemos, explicamos e interpretamos el mundo social y aún las prácticas musicales. La importancia capital del texto tuvo su correlato también dentro de la disciplina antropológica: la "etnografía", la "observación participante" y la cultura "como texto" son algunas de las expresiones que más han circulado. De esta manera, se construyeron y reconstruyen relatos escritos acerca de las voces, de las prácticas y las representaciones de los otros y de nosotros mismos. Inclusive la musicología y la etnomusicología han aplicado conceptos como "paisaje sonoro" o "imagen sonora", y elaborado numerosos documentos orientados a la transcripción de determinadas expresiones sonoras musicales para ser "leídas", en tanto que los archivos sonoros (grabaciones) constituyeron durante mucho tiempo sólo un soporte taxonómico de validación y veracidad. Esta preponderancia sobrevino a la ruptura epistémica que Michel Foucault (1994) destaca como acontecimiento fundamental

hacia los comienzos del siglo XVII "cuando el ojo fue desde entonces destinado a ver y solamente a ver, y el oído a oír y solamente a oír".

Por esta y otras razones como la poca importancia que ha tenido el cuerpo, las emociones y nuestra condición de género durante algunos años de ciencias sociales y humanas, considero relevante destacar la importancia de la *reflexividad* y la *acustemología* (Feld 2013) como dos conceptos y maneras distintas de producir conocimiento, comprender las prácticas musicales y de manera más general nuestro mundo social. Sin embargo, antes de pasar a estos conceptos y siguiendo con la intención de resituar el campo sonoro en la esfera de una escucha activa, crítica y reflexiva, propongo a continuación algunas reflexiones en torno al sonido, la escucha, la percepción y los sentidos.

2. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL SONIDO Y LA ESCUCHA

La categoría *sonido* es usada en el lenguaje cotidiano para denotar dos cosas diferentes: la onda física que se propaga por el aire y la percepción de esa onda. Según Basso (2006), en el lenguaje científico (acústica) esta ambigüedad se resuelve llamando señal acústica a la primera y sonido propiamente dicho a la segunda. Pero además del proceso fisiológico que implica la decodificación de la información recibida por parte del sistema auditivo, el hecho de oír involucra otros niveles de cognición como la selección y la interpretación de significados. Numerosos autores han problematizado en torno a la escucha (Meyer 1956, Shaeffer 1966, Schaffer 1969, Amphoux 1991, Cruces 2002, Barthes 2002, Erlmann 2004, Pelinski 2007, Nancy en Samuels et all. 2010, entre otros). A grandes rasgos, un primer nivel lo constituiría aquella escucha general de las propiedades físicas del sonido, mientras que en un segundo nivel podemos ubicar las relaciones implicadas en el espacio sonoro[1] (Atienza 2008, Polti 2011).

Este carácter referencial que poseen los sonidos incide en la representación del espacio (Amphoux 1991, Carlés 1997), y en la conformación de las experiencias de quienes *practican* estos espacios convirtiéndolos en *lugares* de memoria, identidad, relacionales e históricos (Augé 1993). El espacio de esta manera configura y es configurado por los significados que los sujetos le asignan, estableciéndose relaciones múltiples, no sólo físicas sino también sociales, culturales y económicas (Lynch en Carlés 1997).

Cuando decimos que los sonidos son *percibidos*, muchas veces nos referimos a los sentidos. Cada sentido aporta un marco de referencia distintivo a través del cual se *percibe* el mundo. De esta manera, los sentidos no sólo existen en tanto mecanismos fisiológicos generando *sensaciones*, sino que además poseen una cualidad cultural que es la que permite mediar entre la realidad y la experiencia (Merleau Ponty 1975). La *percepción* está mediada por la cultura: la manera en que vemos, olemos o escuchamos no es una libre determinación sino producto de diversos factores que la condicionan (Hall 1983, Classen s/f en Domínguez 2007 y Candau 2011). En términos de Miguel García, "más allá de toda consideración de orden acústico y/o fisiológico, el oído pertenece en gran medida a la cultura, es ante todo un órgano cultural" (García 2007)

Esto quiere decir que una determinada fuente sonora o evento sonoro puede ser percibido de manera distinta por dos o más sujetos, y esto dependerá no sólo de determinadas condiciones neurofisiológicas, sino fundamentalmente por la experiencia *vivida* (Merleau Ponty

1 He propuesto el concepto de espacio sonoro como el conjunto de prácticas, discursos y acontecimientos sonoros que expresan las formas sensibles de la vida cotidiana en contextos determinados. A través de la escucha, los sujetos actualizan este espacio sonoro, construyendo y reconstruyendo su memoria e identidad. Podemos entonces analizarlo a partir de tres áreas: las expresiones musicales, las auralidades y los sonidos del lenguaje y el cuerpo (Polti 2011).

1945) social, cultural, psicológica y emocionalmente. De esta manera, los sonidos adquieren significados diversos que dependerán de la situación biográfica y de la experiencia de cada sujeto.

De esta manera, la importancia del sonido no reside en sus características materiales o físicas sino en los significados que cada sujeto puede atribuirle en relación a su experiencia *vivida*.

3. REFLEXIVIDAD Y ACUSTEMOLOGÍA

A partir de la década del 60 el concepto de *reflexividad* ha ido renovando los estudios sociales. Cecilia Hidalgo (2006) destaca distintas posiciones acerca de la reflexividad, deteniéndose en particular en la "comunicacional", que surge de la obra de Gérard Althabe para contrastarla con las propuestas "objetivistas" de Pierre Bourdieu y las "subjetivistas" de las pensadoras feministas, entre otras. Para Rosana Guber (2011) la reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión, siendo el relato el soporte y vehículo de esa relación.

Lo que resulta particularmente relevante de este concepto es que nos permite analizar las relaciones entre campo, sujetos e investigador de manera dinámica, compleja, pluriperspectual y polémica. De alguna manera es la conciencia que tenemos sobre nuestras propias tradiciones, condicionamientos y paradigmas ideológicos, políticos, y estéticos, a la vez que una manera de incluir otras perspectivas que construyen el universo social de una manera dialógica.

Los sujetos (de investigación e investigador/es) interactuamos e interpretamos a partir de un determinado contexto, género, práctica, o espacio. Y esto lo hacemos a partir de tradiciones construidas históricamente, y de determinados paradigmas ideológicos y estéticos. Por otra parte, los sujetos no son solo "conocedores prácticos" de la realidad sino intérpretes polémicos, activos ejecutores y productores de la sociedad a la que pertenecen (Garfinkel en Guber 2011).

Esto hace posible que ya no nos detengamos en infructuosas luchas por instalar *verdades*, determinar qué géneros o expresiones musicales son *auténticos* o relatar hechos, funciones o prácticas a través de una voz en *off,* sino articular las diferentes formas en las que los sujetos (incluido el investigador) construimos un contexto o situación determinados.

Por otra parte, cuando Steven Feld propone el concepto de *acustemología*, nos abre una gran puerta hacia formas más sensibles y profundas de búsqueda y reflexión:

> Con el uso del término acustemología quiero sugerir una unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (embodied competences) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. (Feld 2013)

Dado que el análisis de la dimensión sonora del mundo social nos permite describir e interpretar los diferentes espacios como constitutivos y constituyentes de memorias, identidades y subjetividad e intersubjetividad, a través de la escucha como objeto y herramienta de análisis (Polti 2011), propongo aquí orientar la comprensión de la experiencia musical hacia una epistemología del sonido y de la escucha incorporando el concepto de *biografía sonora*

para dar cuenta de aquél repertorio de sonidos producidos, escuchados y practicados por un sujeto a lo largo de su trayectoria de vida[2].

Al respecto sostengo que existe una fuerte relación e imbricación entre los sonidos del mundo social y la experiencia musical a partir de la cual el músico entra en diálogo de manera más o menos consciente con tradiciones estéticas y gustos musicales diversos con anclaje en un universo sonoro más amplio.

4. HERRAMIENTAS ALTERNATIVAS PARA UNA REFLEXIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Una de las herramientas que he sugerido oportunamente es el de *etnofonía*[3], una suerte de documental sonoro que tiene la particularidad de ser una herramienta de investigación de campo que prescinde del registro visual. De esta manera, puede aparecer el lenguaje, pero no a través de la escritura sino de las voces tanto de los sujetos como del investigador, además de contemplar potencialmente sonidos aurales y/o musicales.

Por otra parte, si pensamos que el espacio sonoro (como cualquier campo) es complejo, relacional, contradictorio, dinámico, y pluriperspectual, podríamos desobedecer ciertos márgenes de trabajo y jugar a una *escucha participante*, escuchar qué es lo que nos informa el sonido acerca de la complejidad de nuestras propias prácticas.

2 Si bien se encuentra orientada a la reflexión de aspectos musicales, he tomado como referencia el concepto de *biografía de audición personal* de Miguel García (2007) *conformada por diferentes paradigmas estéticos y en la cual convergen diversas y antagónicas instrucciones de audición con cuestiones afectivas e ideológicas*. De esta manera *los paradigmas estéticos tendrían un carácter interpelador merced a la percepción auditiva* siendo el oído ante todo un órgano cultural.

3 En *Aproximaciones teórico-metodológicas para el estudio del espacio sonoro,* ponencia presentada en el X CAAS (Congreso Nacional de Antropología), Buenos Aires, 2011.

Uno de los músicos con los que estuve trabajando en relación a la formación de nuevas tendencias en el tango, explicitaba:

> Hay un tema del segundo disco que intenta reflejar un lugar en el que trabajé varios años con chicos de la villa 1-11-14, y un poco trata de retratar cuando llovía y se convertía en un verdadero barrial… muchas veces para componer salgo de imágenes o sonidos de la ciudad…

Aquí aparece más o menos explícita la implicancia del sonido. Pero qué pasa con las formas subyacentes, con la constitución de experiencias sonoras que conforman estéticas, estilos, o *musemas* (Tagg 2004), y de esa manera *performan* las ideas y creaciones musicales. De manera provocativa, ¿en qué residiría la diferencia entre *Volver* (Gardel/Le Pera 1935) y *Anden* (Peralta/Campoliete 2007)?

Si nos detenemos en los recursos musicales empleados podríamos encontrar en el tango contemporáneo una mayor acentuación en las formas rítmicas, uso intensificado de clusters y disonancias que transmiten un carácter más oscuro y violento, y la utilización de fraseos con un rubato que podríamos caracterizar como ansioso, arrebatado o violento respecto de los utilizados en décadas anteriores. Pero si atendemos al contexto más general y su espacio sonoro, podemos por lo menos inferir ciertos cambios producidos a partir de una nueva concepción de velocidad, influenciado por el uso de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana. Las formas de percepción, de escucha y de la experiencia musical en su conjunto han cambiado y expresan la complejidad emergente del mundo contemporáneo con "los cuerpos que viven" en este contexto, y con la recreación de formas de tocar, interpretar, escuchar, gestualizar, danzar y vivir la música, donde también la escucha se ha modificado: hoy la vida cotidiana está mucho más sonorizada (entre otros a través del uso de celulares y sus ringtone, mp4, parlantes cada vez más potentes, etc.)

De manera más general, los paradigmas estéticos y de audición cambian porque cambian las acústicas, los espacios sonoros continentes de la vida cotidiana y los dispositivos de escucha.

5. CONCLUSIONES

Algunas de las preguntas que siguen a partir de esta propuesta son entre otras: ¿en qué consisten estos "puentes" entre el espacio sonoro continente y contemporáneo de la obra, la producción y la experiencia musical?, ¿cuáles son "las formas de estar y hacer" musicales, los modos de significación que emergen en el proceso de subjetividad e intersubjetividad implicados a partir de la percepción del contexto acústico? ¿en qué medida la experiencia musical genera identidad y performa nuestra subjetividad?¿en qué se basan las *biografías sonoras* de aquellos sujetos que producen y actualizan un género popular y las de aquellos que las escuchan?

Indudablemente, falta mucho camino por recorrer, pero considero de gran importancia escuchar qué tiene para informarnos los sonidos que nos rodean, las acústicas que contienen las prácticas musicales, y que en última instancia inciden en las biografías sonoras de quienes construyen y performan las expresiones musicales.

Una de las intenciones que subyace al presente trabajo es el interés por una teoría y epistemología de las sensibilidades que pueda acercarnos a una estética no sólo musical sino de la vida cotidiana, y resituar el plano sonoro en la esfera de una escucha activa, crítica y reflexiva.

REFERENCIAS

Amphoux, Pascal et al. 1991. "Aux écoutes de la ville", *IREC N° 94*. Lausana: EPFL [Reedición 2011 CRESSON, UMR CNRS 1561. Grenoble]

Atienza, Ricardo. 2008. "Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano" en *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine* EURAU'08: Paysage Culturel, 16-19, Madrid.

Augé, Marc. 1993. *Los no-lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Gedisa.

Barthes, Roland. 2002. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Basso, Gustavo. 2006. *Percepción auditiva.* Buenos Aires: Ed. UNQui.

Candau, Joel. 2011. *Memoria e identidad*. Sao Paulo: Ed. Contexto.

Carles, José Luis. 1997. *El paisaje sonoro. Una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido.* Madrid: Centro Virtual Cervantes.

Clifford, James y Marcus, George. 1991. [1986] *Retóricas de la Antropología*, Serie Antropología. Madrid: Jucar.

Cruces, Francisco. 2002. "El sonido de la cultura" en *Revista Transcultural de Música N° 6.*

Domínguez, Lidia. 2007. *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*, México: UDLA-Porrúa.

Erlmann, Veit. 2004. "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, sound, and the senses", en *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity.* Londres: Oxford University Press, Publishers Berg.

Feld, Steven. 1984. "Communication, Music and Speech about Music", en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16.

Feld, Steven. 2013 "Una acustemología de la selva tropical" *Revista Colombiana de Antropología* N°49: pp. 217-239. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105029052010> ISSN 0486-6525

Foucault, Michel. 1994. *Hermenéutica del sujeto.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

García, Miguel A. 2007. "Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Metraux", *Runa,* 27: 49-68 y (2012) *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas.* Serie Antropología. Buenos Aires: Ed. Del Sol.

Guber, Rosana. 2011. *La etnografía. Método, campo y reflexividad.* Buenos Aires: Siglo XXI Ed.

Hall, Edward. 1983. *La dimensión oculta.* México: Siglo XXI Ed.

Hidalgo, Cecilia. 2006. "Reflexividades" en *Cuadernos de Antropología Social* [online] *N°23* [citado 2014-06-10] pp 45-56 Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php? script=sci_arttext&pid=S1850-275X2006000100004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1850-275X.

Merleau Ponty, Maurice. 1975. [1945] *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Editorial Península.

Meyer, Leonard. 1956. *La emoción y el significado de la música.* Madrid: Alianza.

Pelinski, Ramón. 2007. *El oído alerta*. Madrid: Centro Virtual Cervantes.

Polti, Victoria. 2011. *Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro,* ponencia presentada en el X CAAS, Buenos Aires noviembre de 2011.

Polti, Victoria y Partucci, Hugo. 2011. *Sonidos en tránsito,* ponencia presentada en IX RAM, Curitiba, Brasil, julio de 2011.

Samuels, David, Meintjes, Louise, Ochoa, Ana María, Porcello, Thomas. 2010. *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*, en Ann. Rev. Anthropology 39:329–45, New York.

Shaeffer, Pierre. 2003 [1996]. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.

Schaeffer, Murray. 1969. *El nuevo paisaje sonoro.* Buenos Aires: Ricordi.

Tagg, Philip. 2004. *Para qué sirve un musema. Antidepresivos y la gestión musical de la angustia,* Conferencia V Congreso de la IASPM-Al, Río de Janeiro, 22 de junio de 2004. Traducción Antonio Moreno [on line]

Discos

Orquesta Astillero. 2008. "Andén". *Sin Descanso en Bratislava: Glosas Fuera de Tiempo.* Buenos Aires: De Puerto Producciones.

Gardel, Carlos y Alfredo Le Pera. 1935 "Volver". 2011 remasterizado por Roberto Bustos.

MÚSICA, MEDIOS Y TERRITORIALIDADES

MÚSICA, MÍDIA E TERRITORIALIDADES

COORDINADORAS/COORDENADORAS

Heloísa de A. Duarte Valente

Marita Fornaro

Martha T. Ulhôa

Acompañando la propuesta temática del Congreso, este Simposio propuso reflexionar sobre la relación entre música popular, cultura mediática y territorialidades, con el objetivo de investigar sobre la relación de los medios con los lugares (y no-lugares) en la sociedad contemporánea, considerando los diferentes conceptos de territorio: topográfico, simbólico, virtual. El Simposio procuro generar discusiones sobre aspectos teóricos y metodológicos de esta relación, y la presentación de resultados de investigaciones sobre aspectos específicos del tema. Se sugirieron como posibles ejes temáticos, no excluyentes:

- construcción de territorios desde el punto de vista topográfico, simbólico, virtual; relaciones entre estas manifestaciones de la territorialidad;
- performance de la música popular: de los lugares a los no lugares;
- la memoria en la construcción de territorios de la música popular mediatizada;
- las rupturas territoriales a través de la circulación y transitoriedad de músicos, repertorios, modas musicales;
- paisajes sonoros: medios y espacios urbanos;
- música popular, territorialidad, espacios públicos y espacios privados;
- territorios, fronteras y globalización en la música popular mediatizada;
- impacto de la transmisión oral, escrita, aural, electrónica en los lenguajes, representaciones y sociabilidades/territorialidades musicales.

El Simposio contó inicialmente con veinte propuestas de trabajo, que se organizaron en cinco sesiones temáticas. Esta agrupación por temas sintetizó de alguna manera las preocupaciones de los investigadores presentes:

- música: *movencia* del lenguaje
- la canción como territorio de la memoria;
- códigos musicales y sus territorios espacio-temporales;

Acompanhando a proposta temática do Congresso, este Simpósio propôs uma reflexão sobre as relações entre música popular, cultura midiática e territorialidades, com o objetivo de investigar a relação das mídias com os lugares (e não-lugares) na sociedade contemporânea, considerando os diferentes conceitos de território: topográfico, simbólico, virtual. O Simpósio procurou estimular discussões sobre aspectos teóricos e metodológicos destas relações, assim como a apresentação de resultados de pesquisas concluídas sobre aspectos específicos do tema. Se sugirieron como dos possíveis eixos temáticos, não excludentes:

- construção de territórios sob o ponto de vista topográfico, simbólico, virtual: relações entre as manifestações da territorialidade;
- performance da música popular: dos lugares aos não-lugares;
- a memória na construção de territórios da música popular mediatizada;
- as rupturas territoriais por intermédio da circulação etransitoriedade de músicos, repertórios, modas musicais;
- paisagens sonoras, mídias, espaços urbanos;
- música popular: territorialidade, espaços públicos e espaços privados;
- territórios, fronteiras eg lobalização na música popular mediatizada;
- o impacto da transmissão oral, escrita, acústica, eletrônica nas linguagens, representações e sociabilidades/territorialidades musicais.

O simpósio contou inicialmente com uma relação de vinte propostas de trabalho, dispostas em cinco sessões temáticas. Esta agrupação por temas de algum modo sintetizou as preocupações dos pesquisadores presentes:

- música: movência da linguagem ;
- a canção como território da memória;
- códigos musicais e seus territórios espaço-temporais;

- lenguajes de los *media*, territorio y memoria audiovisual;
- géneros musicales, territorio e identidad.

La dinámica de trabajo, ya adoptada en el simposio anterior realizado en 2012, consistió en la entrega de la versión preliminar de cada ponencia a otro miembro del Grupo de Trabajo, seleccionado por las coordinadoras del Simposio. Este miembro debía llevar a cabo su propia lectura previa, con el fin de poder presentar sus comentarios al autor, al terminar éste su exposición. A continuación se abría el debate general entre los participantes.

La lista de asistencia tomada durante las sesiones da testimonio de cincuenta participantes no-expositores a lo largo de todo el simposio. Por razones diversas, de carácter extra-académico, algunos de los autores con ponencia aceptada no pudieron asistir. Fueron presentados catorce de los trabajos, de los cuales la mayoría se publica aquí en estas Actas. Los textos publicados incluyen, en alguna medida, reflexiones sobre los aspectos discutidos durante el Simposio.

Listado de los trabajos publicados e respectivos autores, alfabéticamente, por autor:

- Monsanto's Sounds*: Michel Teló e dinâmicas recentes da música brasileira.*
  Allan de Paula Oliveira
- *Axé Music e Baianidade*
  Armando Alexandre Castro
- *Relações entre o espaço urbano e comunidade rock pelotense: territórios do rock na Pelotas da década de 1990*
  Daniel Ribeiro Medeiros/ Isabel Nogueira
- *Al di là, al di là delle stelle, del mare più profondo, dei limite del mondo...ci sei tu ! Territorialização e movência da canção italiana romântica no Brasil*
  Heloísa de A.D. Valente
- *"*Picture Cueing*: John Williams y Steven Spielberg". Análisis de la relación música-imagen y procedimientos compositivos de la música de cine.*
  Hernán Pérez

- linguagens da mídia, território e memória audiovisual;
- gêneros musicais, território e identidade.

A dinâmica de trabalho, já adotada em simpósio anterior, realizado em 2012, consistiu na entrega da versão preliminar do trabalho a outro membro do próprio GT, selecionado pelas coordenadoras do Simpósio. Este deveria fazer uma leitura prévia, a fim de poder apresentar seus comentários ao colega expositor imediatamente em à apresentação do autor, em até 5 minutos. Em seguida, todos os presentes poderiam propor questões e debates.

Uma lista de frequência atesta uma participação de um número de cinquenta participantes não-expositores, que vieram assistir às apresentações, ao longo de todo o simpósio.

Por razões fora da esfera acadêmica alguns não puderam comparecer ao evento. Foram expostos 14 trabalhos, dos quais a maioria se encontra aqui publicada.

Os textos aqui publicados incluem, em alguma medida, algumas reflexões sobre as considerações apontadas durante o Simpósio.

Relação dos trabalhos publicados e respectivos autores, por ordem alfabética, por autor:

- Monsanto's Sounds*: Michel Teló e dinâmicas recentes da música brasileira.*
  Allan de Paula Oliveira
- *Axé Music e Baianidade*
  Armando Alexandre Castro
- *Relações entre o espaço urbano e comunidade rock pelotense: territórios do rock na Pelotas da década de 1990*
  Daniel Ribeiro Medeiros/ Isabel Nogueira
- *Al di là, al di là delle stelle, del mare più profondo, dei limite del mondo...ci sei tu ! Territorialização e movência da canção italiana romântica no Brasil*
  Heloísa de A.D. Valente
- *"*Picture Cueing*: John Williams y Steven Spielberg". Análisis de la relación música-imagen y procedimientos compositivos de la música de cine.*
  Hernán Pérez

- *Luces y sonidos de Buenos Aires: tango y ciudad en los orígenes del cine sonoro argentino*
  Jimena Jauregui
- *Cultura, intimidade, sentimento e mediações – alguns elementos para a análise das canções românticas no Brasil*
  Martha T. Ulhôa
- *Antropología auditiva y la música popular. Ontologías musicales en la Gran Sabana (Venezuela).*
  Matthias Lewy
- *Circuitos Musicais no Rio de Janeiro da Belle Époque (1890-1920)*
  Mónica Vermes
- *Los territorios mediáticos de la represión y la resistencia: Uruguay, 1972 – 1985*
  Marita Fornaro
- *Y después de esta canción, yo echo mi discurso…" Negociación y tensión en las representaciones del grupo África de lo rural a lo nacional.*
  Oscar Giovanni Martínez

- *Luces y sonidos de Buenos Aires: tango y ciudad en los orígenes del cine sonoro argentino*
  Jimena Jauregui
- *Cultura, intimidade, sentimento e mediações – alguns elementos para a análise das canções românticas no Brasil*
  Martha T. Ulhôa
- *Antropología auditiva y la música popular. Ontologías musicales en la Gran Sabana (Venezuela).*
  Matthias Lewy
- *Circuitos Musicais no Rio de Janeiro da Belle Époque (1890-1920)*
  Mónica Vermes
- *Los territorios mediáticos de la represión y la resistencia: Uruguay, 1972 – 1985*
  Marita Fornaro
- Y después de esta canción, yo echo mi discurso…" Negociación y tensión en las representaciones del grupo África de lo rural a lo nacional.
  Oscar Giovanni Martínez

MONSANTO'S SOUNDS: MICHEL TELÓ E AS NOVAS DINÂMICAS E REPRESENTAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA

Allan de Paula Oliveira

Professor do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Email para contato: allan74oliveira@gmail.com

Este texto apresenta uma reflexão sobre dinâmicas contemporâneas da música popular brasileira tomando como indício o sucesso massivo da canção *Ai, se eu te pego*, gravada pelo cantor paranaense Michel Teló, em 2011. A partir de uma análise da trajetória da canção e de alguns de seus elementos, sobretudo o arranjo, o texto sugere que *Ai, se eu te pego* aponta para uma confluência de três tradições musicais: a música gauchesca, a música sertaneja e o forró do Nordeste. Esta confluência tem se apresentado como o *soundscape* dominante em todo Centro-Sul brasileiro, região relacionada ao agronegócio. Nesse sentido, o sucesso da gravação de Michel Teló aponta para uma nova dimensão da poder da cultura do Centro-Sul no campo da música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Teló; Música Sertaneja; Soundscapes

Este texto desarolla una reflexión sobre dinámicas contemporáneas de la música popular brasileña a partir del suceso masivo de la canción *Ai, se eu te pego*, grabada por el cantante paranaense Michel Teló en 2011. Haciendo un análisis de la trayectoria de la canción y de algunos de sus elementos, sobre todo del arreglo, el texto propone la idea de que *Ai, se eu te pego* indica una confluencia de tres tradiciones musicales: la musica gaucha, la musica sertaneja y el forro del Nordeste brasileño. Esta confluencia es el *soundscape* dominante en toda la región centro-sur de Brasil, relacionada con la agroindustria. Así, el éxito de la grabación de Michel Teló señala una nueva dimensión del poder de la cultura del centro-sur en el campo de la música popular brasileña.

PALABRAS CLLAVE: Michel Teló; Música Sertaneja; Soundscapes.

INTRODUÇÃO

Em abril de 2012, a canção *Ai, se eu te pego*, interpretada pelo cantor paranaense Michel Teló atingiu a 81a. posição da principal parada de sucessos norteamericana, a *Billboard Hot 100*. Naquele mesmo ano, a canção seria o sexto single mais vendido do mundo e entre julho de 2011 e dezembro de 2012, a canção figurou nos *top charts* de mais de 25 países do mundo inteiro. Atingiu também um recorde que aponta para as novidades do consumo musical: foi a canção brasileira com o maior número de visualizações no *youtube* - a segunda mais visualizada no mundo todo em 2012 (só perdendo para o sucesso do coreano Psy, "Gagnan Style").

O objetivo desse texto é apontar para alguns índices a partir da canção *Ai, se eu te pego*. Por "índice" entenda-se um sinal, uma pista, algo que à primeira vista pode parecer insignificante, mas que oferece a possibilidade de estudo de algo maior. Nesse caso, *Ai, se eu te pego*, sua trajetória, o modo pelo qual foi alçada a um sucesso incomum para a música brasileira - à medida que a canção foi inserida numa rede de produção e divulgação da música *pop* que pouquíssimos artistas brasileiros tiveram acesso - apontam para uma série de processos importantes que estão operando no universo da música popular desde, pelo menos, a década de 80. Tais processos envolvem a emergência de novos atores sociais e de novos gêneros musicais, a cristalização de novas redes de consumo musical (o que engloba produção e distribuição), novos espaços e práticas de hibridação musical, dentre outros. Além disso, o sucesso da canção, na voz de Michel Teló, permite que se vislumbre novas reconfigurações geopolíticas da sociedade brasileira, como a emergência política e cultural das áreas que, entre as décadas de 30 e 70, foram tratadas como "frentes de expansão". Teló, nascido na cidade de Medianeira-PR (muita próxima de Foz de Iguaçú e da Tríplice Fronteira) e criado no Mato Grosso do Sul, é um bom exemplo desta emergência cultural. O sucesso de sua gravação significou a percepção pública, em um nível inaudito, de produtos culturais relacionados à áreas da sociedade brasileira até então vistas apenas como "fronteira".

Este texto, ainda com um caráter bastante exploratório - mais preocupado em fazer perguntas do que respondê-las - seguirá por um roteiro bastante simples: num primeiro momento, ele contará a biografia da canção, sua trajetória, como se fosse uma "coisa". Com isto, espera-se isolar um dado importante: como *Ai, se eu te pego* aponta para relações entre o universo do forró - importantíssimo no norte do país - e o do sertanejo universitário - fortíssimo no centro-sul. Nesta parte, será feita também um pequena análise musicológica da canção no sentido de apontar elementos que revelem essas relações entre diferentes gêneros musicais - para além do forró e do sertanejo universitário, "Ai seu eu te pego" apresenta elementos que podem ser relacionados à música pop, ao rock e ao *axé music*. Em uma segunda parte do texto, chamarei a atenção do leitor para os referidos aspectos geopolíticos da canção: como ela aponta para processos sociais contemporâneos na sociedade brasileira.

A TRAJETÓRIA DA CANÇÃO

Ai, se eu te pego teve sua autoria atribuída inicialmente a Sharon Acioly e Antonio Dygss. Ambos trabalham na Bahia e, enquanto Sharon Acioly atua como animadora de shows e apresentadora de TV, Dyggs é dono de espaços de entretenimento no sul do estado. Entre 2009 e 2010, a canção foi gravada ou apresentada por vários artistas do universo do forró, tais como as bandas Meninos do seu Zeh, Cangaia de Jegue, Forro Sacode e o cantor Alexandre Peixe. Essas gravações transformaram *Ai, se eu te pego* em um sucesso recorrente no universo do forró. Em janeiro de 2012, mediante um processo judicial, 3 estudantes foram incluídas no rol de autores da canção. Segundo o processo, os versos "*Nossa, assim você me mata/Ai, seu eu te pego*" nasceram de uma brincadeira coletiva das estudantes. Ainda em 2012, outras três estudantes também acionaram judicialmente Acioly e Dyggs, alegando participação na composição - tal processo ainda está em andamento.

Teló tomou contato com a canção em um show que fez na Bahia, no primeiro semestre de 2011. Segundo depoimentos do cantor na imprensa, percebendo o potencial de sucesso da canção, resolveu gravá-la. Sua versão foi lançada em julho de 2011, juntamente com um clipe onde interpretava *Ai, se eu te pego* em um show em Curitiba. Neste primeiro momento, *Ai, se eu te pego* teve um relativo sucesso, restrito ao universo da música sertaneja. Mesmo de forma restrita a este universo, a canção teve índices de execução em rádios expressivos e bateu recordes de visualizações na internet, através de sites como o youtube. Este lançamento da canção, em julho de 2011, ocorreu simultaneamente no Brasil e em Portugal - mercado que o cantor tentava explorar aproveitando o idioma.

É possível que a canção ficasse restrita ao mundo lusófono. No entanto, a repercussão de "Ai seu eu te pego" ganhou outra dimensão quando foi vinculada ao universo do futebol, através de uma comemoração de gol feita por Cristiano Ronaldo. Em entrevista ao jornal esportivo espanhol Marca, em fevereiro de 2012, Teló afirmou "a dança de Cristiano mudou tudo". De fato: se a comemoração do jogador madridista ocorreu na última semana de outubro, na primeira quinzena de novembro a canção foi lançada em sete países europeus, chegando a onze países até o final daquele mês. Ainda em novembro de 2011, houve o lançamento da canção - em português - nos mercados dos Estados Unidos, Canadá e México.

Este foi o momento onde a canção se tornou um fenômeno na história da música pop brasileira, haja vista que poucos artistas brasileiros haviam atingido tais índices de popularidade e em escala mundial. Além disso, há outro elemento que singulariza a repercussão da gravação de Michel Teló: a língua portuguesa. A presença de artistas brasileiros em *charts* da música popular no mercado norteamericano historicamente esteve relacionada ao uso de elementos musicais denotativos do Brasil (sobretudo com relação aos arranjos e instrumentações), mas expressa, no canto, pelo uso da língua inglesa. Sucessos relacionados à Bossa Nova nos EUA foram caracterizados por letras cantadas em inglês. *Ai, se eu te pego*, pelo contrário, foi uma das raras canções cantadas em português a aparecer nos *charts* norteamericanos.

A trajetória da mundialização de *Ai, se eu te pego* chama a atenção para outro elemento importante: foi a coreografia da canção que se tornou popular no mundo todo. A partir daí, vídeos com pessoas fazendo coreografia se tornaram um "viral" no youtube, inclusive um inusitado vídeo de soldados israelenses, fardados, em plena zona de ocupação palestina, dançando. Esse dado aponta para uma representação da música brasileira que, no exterior, pode ser considerada de "longa duração": é pelos seus aspectos cinéticos que muito da música brasileira é percebida no exterior.

Conforme apontado acima, nos EUA *Ai, se eu te pego* apareceu nos principais índices da música pop no país, as tabelas (*charts*) organizadas pela revista Billboard, publicação especializada e voltada para música pop. A gravação de Teló apareceu nas primeiras colocações de tabelas como *Billboard Latin Songs*, *Billboard Latin Pop Songs*, *Billboard Tropical Songs*, todos voltados para música latina (*Latin Music*), categoria importantíssima para a compreensão da forma como a música brasileira e da América Latina é ouvida nos EUA e gerenciada pela indústria fonográfica[1]. No entanto, a canção foi além e entrou no principal destes índices, *Billboard Hot 100*, que mede semanalmente as canções em termos de suas vendagens e execuções, no rádio e na internet.

A PONTE ENTRE O RIO SÃO FRANCISCO E O RIO PARANÁ

A audição de *Ai, se eu te pego* permite o registro e a análise de alguns elementos que podem oferecer índices muito interessantes de processos contemporâneos da música brasileira.

1 Para uma história dos elementos que constituíram esta categoria, , cf. Roberts (1999).

O mais importante deles é a confluência de dois universos musicais que, nos últimos anos, sofreram intensos processos de transformação e modernização: os universos do forró e da música sertaneja. Essa confluência sofre ainda a adição de outros gêneros contemporâneos como o funk carioca e o pagode, formando um campo sonoro que tem constituído um importantíssimo *soundscape* – no sentido dado por Murray Schafer (1969), como sonoridade que envolve o cotidiano – da música pop contemporânea no Brasil. *Ai, se eu te pego*, como este artigo tentará apontar, foi produzida nesta confluência e oferece um bom exemplo de questões atuais do cenário da música popular no Brasil.

Os produtores, da canção – Sharon Accioly e Antônio Diggs – operam no universo extremamente fluido do forró nordestino, gênero musical cristalizado a partir da década de 40, com a emergência da figura de Luiz Gonzaga e que deu novos significados à palavra "Nordeste"[2]. Se até os anos 90, o forró era, em grande medida, centrado em uma instrumentação específica – sanfona, triângulo e zabumba – a partir daquela década o gênero passa por transformações advindas de uma série de processos, ligados a mudanças significativas da sociedade brasileira, tais como migrações e urbanização. Neste sentido, a partir dos anos 90, emerge um estilo de forró com instrumentações mais relacionadas com a música pop, com a presença de guitarra, baixo, teclado, bateria e naipe de metais – mantendo, muitas vezes, a sanfona. Esse novo estilo relaciona-se com o público jovem de centros urbanos, seja no Nordeste, onde é onipresente em termos de classes sociais, seja no Centro-Sul, onde aparece na música de lazer de jovens de classe média – donde começa a ser usado o rótulo de "forró universitário", ou ainda, "forró eletrônico"[3].

É neste contexto de transformação estilística e de constituição de público do forró que ocorre a produção de *Ai, se eu te pego*. E é também neste contexto que se estabelecem pontes de contato com o universo da música sertaneja. Tradicionalmente relacionada aos *soundscapes* do centro sul do país, ocorreu com a música sertaneja um processo homólogo ao que ocorreu com o forró, descrito acima. Tais mudanças, cuja descrição escapa aos limites desse texto, são centrais para a compreensão da figura de Michel Teló[4].

Até a década de 1990, as pontes entre os universos da música sertaneja e do forró eram limitadas. Em termos de sonoridades, havia valorações distintas. Enquanto o primeiro apostava na dupla sonoridade produzida pelo violão e pela viola, além do canto em terças, o forró tinha no trio sanfona-zabumba-triângulo seu significante central. Obviamente, havia cruzamentos, como, por exemplo, um eventual uso do ritmo baião por duplas sertanejas. Por outro lado, a sanfona tem um peso considerável na história da música sertaneja. No entanto, as zonas de interseções entre estes dois universos sonoros se ampliaram consideravelmente nos últimos 20 anos e *Ai, se eu te pego* pode ser ouvida como um produto deste processo de interseção.

Há mais, no entanto. A própria caracterização de Teló como "artista da música sertaneja" aponta também trânsitos e hibridismos internos da música sertaneja. Refiro-me à relação da música sertaneja com outra tradição musical: a música gauchesca. Tal relação é o contraponto musical do verdadeiro processo de "diáspora" gaúcha que marca a frente de expansão que colonizou áreas do oeste de Santa Catarina, oeste do Paraná, Mato Grosso do Sul, Mato

2 Afirmar que um gênero musical se cristalizou a partir dos anos 40, significa estabelecer que foi neste momento que ele adquiriu uma estabilidade em termos de estrutura, forma e conteúdo, de modo a ser reconhecido como um conjunto estável de enunciados por uma comunidade de músicos e ouvintes. Essa compreensão de um "gênero musical" como "conjunto estável de enunciados" se deve à leitura (e adaptação) que faço da forma como Bakhtin (2003) define os gêneros do discurso.

3 Para uma história do forró, desde suas origens, cf. Marcelo e Rodrigues (2012). Para transformações recentes no gênero, cf. Trotta (2012).

4 Para uma história da música sertaneja, cf. capítulos 4 e 5 de Oliveira (2009).

Grosso, Goiás, Rondônia e que, atualmente, "bate nas portas" da Amazônia. A partir daí, nestes espaços começou a operar uma zona de contato entre duas frentes de expansão: aquela, mais antiga (que remonta ao século XIX), advinda do interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais e este frente advinda do Rio Grande do Sul. Um dos resultados disso pode ser observado nas práticas musicais: a fusão de elementos da música sertaneja e da música gauchesca.

Neste contexto, os termos "vanerão" e "bailão" têm um papel importante. Mais do que demarcadores de gêneros específicos, eles denotam eventos de sociabilidade marcados pela ideia de "festa", em um processo metonímico homólogo ao que ocorreu no caso da "gafieira" ou do próprio "forró". A trajetória de Michel Teló esteve ligada a uma música sertaneja produzida neste contexto de práticas de sociabilidade gaúchas. Essa fusão entre dois universos sonoros historicamente relacionados a zonas do interior do Brasil constitui um dos fenômenos contemporâneos centrais para a compreensão não somente da música, mas também de práticas de lazer, em todo o Centro-Sul do Brasil.

Teló surgiu no meio artístico como sanfoneiro e um dos vocalistas do Grupo Tradição, conjunto formado no Mato Grosso do Sul em 1995. O trabalho do grupo representa bem esta fusão de universos sonoros, o que pode ser exemplificado na simples observação de alguns dos seus CD's. O primeiro deles, *Maria Fumaça*, lançado em 1999, abre com a gravação de "Boate Azul", guarânia que é um clássico no universo da música sertaneja, para seguir com uma versão em vanerão de "Maria Fumaça", canção da dupla gaúcha - de destaque nacional dos anos 80 - Kleiton e Kleidir. Em todas elas, a gaita (acordeon) - via música gauchesca - ocupa o primeiro plano nos arranjos, mesmo em canções relacionadas à música sertaneja. Ou seja, trata-se aqui de uma música sertaneja - que é como o grupo define seu trabalho - sem a centralidade da viola em prol da sanfona.

Ai, se eu te pego, na versão de Michel Teló, é marcada pelo ritmo do vanerão, presente no trabalho da bateria, tendo a sanfona como pivô[5]. Essa centralidade do instrumento, inclusive, é o principal contraste em relação a versões anteriores da canção, como aquela realizada pelo grupo de forró Cangaia de Jegue em 2010[6]. Na versão forró, a introdução instrumental da canção é feita pelo naipe de metais - atualmente, segundo Trotta (2012), uma das marcas do forró - conquanto na versão de Teló esta parte é executada pela gaita. Ou seja, as duas marcas centrais na gravação de Teló são a presença da gaita e o ritmo de vanerão na bateria – ambas em torno de uma canção produzida no universo do forró. É importante – e este elemento é central na hipótese deste texto – que estes elementos do arranjo são altamente significativos[7].

O que estou sugerindo como sendo um dos índices de *Ai, se eu te pego*, e seu sucesso na versão de Michel Telo, é que ela aponta para uma confluência de diferentes "interiores" do Brasil, cada um representado por suas práticas musicais, consideradas tradicionais: a música sertaneja, a música gauchesca e o forró. Essa confluência sempre existiu e a ênfase atual das ciências sociais em fluxos e híbridos - Hannerz (1999) - não constitui tanta novidade no terreno da música popular e dos universos musicais reunidos sob esta categoria, justamente porque este universos são marcados por trânsitos e trocas intensas. No entanto, *Ai, se eu te pego* aponta para um aprofundamento desta confluência, de tal modo que ela, aos poucos, tem se constituído na base da paisagem sonora mais evidente no interior do Brasil. Experimente o leitor sair "na balada" em cidades como Londrina-PR, Lages-SC, Santa Maria-RS,

5 A versão de Teló pode ser ouvida em http://www.youtube.com/watch?v=hcm55lU9knw.

6 Para a versão forró do grupo Cangaia de Jegue, cf. http://www.youtube.com/watch?v=-uIepZ9POfY . Apesar desse clipe ser de 2012, a gravação é a que o grupo realizou em 2010.

7 Para uma análise que convida o leitor a observar o peso simbólico da ideia de "arranjo" na música, cf. Menezes Bastos (2013).

Araraquara-SP, Dourado-MS, Cuiabá-MT, Goiânia-GO, Vitória da Conquista-BA ou Campina Grande-PB: a música que será ouvida, os artistas que serão vistos, enfim, a sonoridade escutada será a desta confluência e, atualmente, quando se fala de música pop no Brasil essa confluência ocupa um lugar central.

Neste ponto reside o título deste texto: *Monsanto's Sounds*. Ao sugerir que *Ai, se eu te pego* denota a paisagem sonora hegemônica em todo o Centro-Sul brasileiro, com extensões para o Nordeste e a região Norte, e que tal hegemonia explicita trocas musicais e trânsitos culturais internos à sociedade brasileira, é necessário observar que estas trocas e trânsitos não estão descolados de processos sociais e econômicos. No primeiro caso, refiro-me às próprias migrações internas que marcaram a sociedade brasileira desde o final do século XIX, centrais para a compreensão dos processos de urbanização no Brasil. Aqui, conforme citado anteriormente, a "diáspora" gaúcha, ou ainda, os processos de mobilidade social que modificaram completamente o perfil do público consumidor de determinados gêneros musicais, são exemplos destes processos sociais. No caso da economia, essa paisagem sonora que se caracteriza por uma confluência de tradições musicais sertanejas, gauchescas e nordestinas, aparece como o fundo musical da expansão do agronegócio no Brasil, centrado, sobretudo, no cultivo de soja (e do qual a empresa norteamericana Monsanto aparece como um dos símbolos).

Um bom exemplo de como esta sonoridade representada por Michel Teló aparece como fundo musical do agronegócio pode ser vista numa propaganda de um pulverizador, máquina que, de certa forma, é um dos símbolos do agronegócio, por ser muitas vezes utilizada na aplicação de defensivos químicos[8]. Na propaganda, um agricultor troca seu pulverizador e a máquina nova – aos moldes da cultura do automóvel – o faz ter sucesso na pequena cidade onde a cena se passa - sucesso este simbolizado pela capacidade de sedução junto às mulheres. Mais do que a construção visual da propaganda, interessa-me aqui a sua trilha sonora, marcada por dois momentos: o primeiro relaciona-se à máquina antiga e se caracteriza por uma sonoridade - *hillbilly* - denotativa do meio rural norteamericano; conquanto o segundo momento, já com a nova máquina, é marcado pelo "sertanejo-vanerão" moderno. Teló é um exemplo desta música que constitui, atualmente, o principal e mais massivo *soundscapes* deste "novo interior" brasileiro, caracterizado economicamente pelo agronegócio e culturalmente por esta confluência de tradições musicais distintas.

E nesta confluência, a música sertaneja aparece como axiológica, como o centro agregador, em torno do qual os processos de hibridação vão operando. É o caso, por exemplo, do citado *funknejo.* E não se trata somente de uma hibridação que opera no plano das sonoridades. Ela também ocorre no plano das sociabilidades, onde a música sertaneja se apropria de padrões de sociabilidade relativos a outros universos sonoros. É o que transparece na popularidade, cada vez maior, de eventos como *micareta sertaneja*, ou ainda, *rave sertaneja*.

Neste ponto, abre-se uma outra questão que merece mais estudos. Se a tríade "sertanejo-gauchesco-forró", de alguma forma, representa a atualização de uma confluência que esteve em "processo de esboço" durante todo o século XX, à medida que engloba práticas musicais denotativas de áreas historicamente consideradas "interioranas", os três últimos exemplos (funk, micareta e rave) sugerem confluências que atravessam outro eixo simbólico central na constituição da sociedade brasileira: aquele que relaciona o urbano e o rural. Funk, micareta (carnaval fora de época popularizado nos anos 90 a partir da ascensão do *axé music*) e rave são termos que denotam práticas cuja história tem a marca do urbano. Essas confluências ainda merecem muitas análises: de seus agentes, de suas dinâmicas, de seus espaços. O fato a ser enfatizado aqui é que o *soundscapes* e a música pop produzida e consumida em uma porção considerável do Brasil, sobretudo em sua parte interiorana, passa atualmente por essa tríade sertanejo-gaucheso-forró.

8 A propaganda pode ser vista em https://www.youtube.com/watch?v=QMFpF9fFy24.

REFERÊNCIAS

BAHKTIN, Mikail. 2003. "Gêneros do Discurso" In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. pp. 261-306.

BOURDIEU, Pierre. 2005. "O Mercado dos Bens Simbólicos" In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. pp. 103-187

FERRARO, Eduardo. 2013. *Transformações Culturais no Gauchismo Através da Música*. Dissertação: Mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC.

HANNERZ, Ulf. 1999. "Fluxos, Fronteiras e Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional" In: *Mana - Revista de Antropologia*, 3(1), pp. 7-39.

LUCAS, Maria Elizabeth. 2000. "Gaucho Musical Regionalism" In: *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, pp. 41-60.

MARCELO, Carlos e RODRIGUES, Rosualdo. 2012. *O Fole Roncou! Uma História do Forró*. Rio de Janeiro: Zahar.

MENEZES BASTOS, Rafael José. 2013. "Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira: um estudo antropológico sobre a *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa. Por que as canções têm arranjos?" In: *Ilha - Revista de Antropologia*, v. 15, n.2, pp. 211-249.

OLIVEIRA, Allan de Paula.2009. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese: Doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: UFSC.

ROBERTS, John Storm. 1999. *The Latin Tinge*: *the impact of Latin American Music on the United States*. Oxford: Oxford University Press. Kindle Edition.

SCHAFER, Murray. 1994. *The Soundscape*: *our sonic environment and the tuning of the world*. New York: Knopf.

TROTTA, Felipe. 2012. "Som de Cabra-Macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró" In: *Comunicação, Mídia e Consumo*, ano 9, vol. 9, n. 26, pp. 151-176.

AXÉ *MUSIC* E BAIANIDADE

Armando Castro

Professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (CECULT / UFRB). E-mail: aaccastro@gmail.com

A música é um dos mais emblemáticos elementos de sentido da baianidade. Artistas, baianos ou não, disseminaram discursos e repertórios, estruturando a ideia de uma Bahia mítica, criativa, paradisíaca e ancorada na tríade clássica: familiaridade, sensualidade e religiosidade. Destacam-se, neste contexto, Dorival Caymmi, Gordurinha, Assis Valente, João Gilberto, Alcyvando Luz, os Doces Bárbaros, entre outros. Na atualidade, a permanência da baianidade - enquanto conceito, prática e discurso - é perceptível em inúmeras linguagens artísticas, sendo a axé *music* um de seus principais veículos disseminadores. O objetivo deste breve trabalho é evidenciar a constante e relevante presença dos elementos constituintes da baianidade na dinâmica musical popular e massiva acima mencionada. Ainda que as políticas governamentais evoquem outros sentidos para a marca Bahia, a axé *music*, não raro, tensiona contrariamente.

PALAVRAS-CHAVE: Axé *music*. Baianidade. Música Popular.

La música es uno de los elementos más emblemáticos del sentido de la bahianidad. Artistas, bahianos o no, diseminaron discursos y repertorios, estructurando la idea de una Bahía mítica, creativa, paradisíaca y anclada en una triada clásica: familiaridad, sensualidad y religiosidad. Se destaca en este contexto Dirval Caymmi, Gourdirinha, Assis Valente, João Gilberto, Alcyvando Luz, los Doces Bárbaros, entre otros. En la naturalidad, la permanencia de la bahianidad - en tanto concepto, práctica y discurso - es perceptible en innumerables lenguajes artísticos, siendo la Axé Music uno de sus principales vehículos diseminadores. El objetivo de este breve trabajo es evidenciar la presencia constante y relevante de los elementos constituyentes de la bahianidad en la dinámica musical popular y masiva arriba mencionada. Aunque las políticas gubernamentales evoquen otros sentidos para la marca Bahía, la Axé Music, no es raro, crea tensiones contrarias.

PALABRAS CLAVE: Axé Music, bahianidad, música popular.

Afro Olodum Multimídia

A indústria na Bahia é de ponta pra alegria, ai ai ai ai...
Atrás da tecnologia, só não vai quem não sabia...
Que a indústria na Bahia é de ponta pro Orfeu ai ai ai ai meu Deus
Atrás da tecnologia, só não vai quem já morreu...
Winchester não é rifle, é disquete pra gravação
A fibra ótica é ótima
A fibra ótica é ótima, mas não conduz percussão, meu irmão
Afro Olodum multimídia, sobe a rua pra avisar ai ai ai ai...

Lucas Santana / Quito

1. INTRODUÇÃO

A representatividade da Bahia no universo simbólico de parcela considerável da população brasileira – estrangeira também - é indiscutível, e foi potencializada por questões históricas, mas, também, pelo protagonismo de inúmeros artistas, políticos, publicitários e intelectuais que a evidenciaram como inquietação, inspiração e temática para suas produções.

A baianidade, enquanto conceito e construção simbólica (Moura, 2001a; Dantas, 2005), é diretamente influenciada a partir da literatura de Jorge Amado; pela etnofotografia de Pierre Verger, logo seguido por Mário Cravo, Adenor Gondim e Cristian Cravo; na xilogravura, o alemão Hansen Bahia; nas artes plásticas Carybé, Sante Scaldaferri, Tati Moreno, Juarez Pa-

raíso, Bel Borba; na política, Antônio Carlos Magalhães; na academia, Edgard Santos, Paulo Costa Lima, Milton Moura, Roberto Albergaria, Osmundo Pinho, entre outros; na antropologia, Antônio Risério; na música, a mais popular das linguagens artísticas, Dorival Caymmi, em destacado palanque, e entre seus descendentes, misturam-se ilustres e anônimos artistas como Gordurinha, Riachão, Batatatinha, Alcyvando Luz, Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros.

Em contraposição ao legado deixado pelos nomes citados acima, nos últimos anos, procurando instalar processos de modernização da Bahia, e, em especial, de Salvador, se observam iniciativas governamentais no sentido de inscrição da Bahia no amplo e competitivo cenário nacional e internacional contemporâneo, a partir de sua economia de serviços[1]. Logo, parte considerável das referências identitárias que alinhavam os discursos da baianidade clássica estariam supostamente - sendo substituídos, gradualmente, por sinais e símbolos de uma Bahia economicamente dinâmica e alinhada com o mundo globalizado.

Nesta direção, o objetivo deste breve trabalho é evidenciar a constante e relevante presença dos elementos constituintes da baianidade na dinâmica musical popular e contemporânea denominada axé *music*, ainda que as políticas governamentais evoquem outros sentidos para a marca Bahia. Sendo a música, indubitavelmente, um dos mais emblemáticos elementos disseminadores do sentido e conceito de baianidade, pode-se evidenciar que a música baiana popular massiva, não raro, reforça os elementos tradicionais e modernos da baianidade, em contraposição às políticas governamentais atuais. Em outras palavras, qual a contribuição da axé *music* para a permanência da baianidade, enquanto conceito vinculado à identidade e território, na contemporaneidade?

1 Da condição agro-mercantil à inserção no mundo pós-industrial, a Bahia vem apresentando altos índices de concentração de sua produção na capital e nos municípios formadores de sua região metropolitana. Ocupa a 6ª posição do PIB do país, mas se encontra na 20ª posição no que se refere ao Índice de Desenvolvimento Humano (IDH).

A metodologia utilizada para a construção do trabalho está concentrada na revisão bibliográfica dos temas Baianidade e axé *music*, além da análise de algumas de suas letras, procurando evidenciar a presença de temas diretamente relacionados - e relacionáveis - ao conceito de Baianidade.

Como referencial teórico, optou-se por autores que se debruçaram sobre o fenômeno da baianidade como constructo identitário e territorial, sem desconsiderar, contudo, sua perspectiva e aspecto relacional com o campo econômico. Para tanto, três correntes teóricas se fazem presentes neste trabalho: estudos culturais, para abordar as questões identitárias, a geografia crítica para fins de compreensão da territorialidade, além de aportes acerca da economia da cultura.

2. BAIANIDADE CLÁSSICA *VERSUS* BAIANIDADE ATUAL

A Baianidade, enquanto conceito e expressão, procura descrever uma unidade comportamental a partir de características evidenciadas, especialmente, em Salvador e Recôncavo. Logo, como unidade que remete a uma identidade única para milhões de baianos, é ilusão. Mas uma ilusão que carrega partes do real e funciona no dinâmico campo de identificações, pertencimentos e representações sociais utilizados pelas indústrias do entretenimento, cultural e turística.

> Uma região não é uma delimitação natural, baseada em critérios objetivos fornecidos por uma geografia física, nem uma essência cultural definida pela geografia humana. Uma região é, antes, uma construção resultado de interesses – alguns convergentes, outros divergentes – e agentes diversos (sociólogos, geógrafos, etnólogos, economistas, políticos, artistas...) que disputam e/ou tecem alianças entre si para conquistar o poder de divisão de um espaço atribuindo-lhe identidade (Barbalho, 2004, p.156).

Para a compreensão do termo, numa perspectiva evolutiva/temporal, pode-se afirmar que a baianidade apresenta dois momentos distintos: a clássica e a atual. A clássica é aquela que tem sua construção iniciada na primeira metade do século XX, e foi diretamente influenciada pela música de Dorival Caymmi, e literatura de Jorge Amado. Nesta, a configuração de uma Bahia praieira, estagnada economicamente, em que é potencializado o estereótipo do baiano preguiçoso e *modus vivendi* diferenciado de outras regiões do país.

Para Moura, a baianidade pode ser compreendida como

> [...] um texto identitário, ou seja, que realiza a asserção direta de um perfil numa dinâmica de identificação. É compreendida como um ethos baseado em três pilares: a familiaridade, que supõe a ambivalência numa sociedade tão desigual; a sensualidade, associada à naturalização de papéis e posturas; e a religiosidade, que costuma acontecer como mistificação numa sociedade tão tradicional. Seu estabelecimento é viabilizado pela sua suposta aproblematicidade e marcado pela reiteração de seus enunciados pela mídia, em que se observa a remissão recíproca dos notáveis (Moura, 2001b, p. 4).

A partir da suposta fragilidade desta vertente clássica, com a acentuação de alguns dispositivos de modernização da capital e demais regiões do Estado, é que se substancializa a baianidade moderna, sendo aquela que dialoga com os elementos da tradição, mas reivindica a modernidade, configurando, assim, a centralidade do conflito. Caracteriza-se, entre outros fatores, pelo processo de urbanização e industrialização de Salvador e sua região metropolitana, pela emergência dos movimentos musicais e sociais, da espetacularização e mercantilização do carnaval soteropolitano, além da apropriação política e turística do discurso da afrodescendência e da etnicidade, emblematizando-os nos principais centros emissores de turistas nacionais e internacionais.

> Essa formatação mais recente contém o que chamamos de axé-music, cultura de carnaval, governantes como ACM, Paulo Souto, César Borges e Imbassahy abraçados com as baianas de acarajé e os capoeiristas, os grandes intérpretes da música de carnaval, incluindo o Ilê Ayiê, Filhos de Gandhi e outros ícones da nossa cultura musical. (MOURA, 2001a, p.56)

A disseminação desta baianidade moderna foi profundamente influenciada pela cultura carnavalesca massiva mais recente, onde os blocos de trio souberam empresarizar a folia, criando produtos, sentidos, valores e estabelecendo uma diversidade de atuação considerável no mundo dos negócios. Neta direção, o turismo passou a ser compreendido como atividade econômica geradora de emprego e renda para a Bahia[2].

Em 2008, a receita turística do estado foi de R$ 5 bilhões. São Paulo é responsável por 24,8% desta receita, e os baianos que viajam pelo estado representam 23%.

2 Com a fragilização dos grupos políticos vinculados a ACM, e a eleição de Jaques Wagner para o governo do Estado da Bahia, se desfez a divergência entre políticos sobre a indústria do turismo e seus benefícios na economia local, se configurando, inclusive, como uma das prioridades governamentais para estas duas correntes.

Estado	Fluxo (%)	Receita (%)
Bahia	52,2	24
Minas Gerais	14,8	20
São Paulo	14,3	24,8
Distrito Federal	3,2	5,9
Rio de Janeiro	2,9	6,9
Sergipe	3,9	2,2
Pernambuco	1,5	0,7
Goiás	1,6	4
Espírito Santo	1,5	1,7
Paraná	0,7	2,4
Rio Grande do Sul	0,7	2
Alagoas	0,7	0,8
Santa Catarina	0,5	1,3
Rio Grande do Norte	0,3	n/i
Outros	1,37	1,1

TABELA 1. Bahia: Fluxo e Receita Turística - 2008. Fonte: FIPE, 2008; BAHIATURSA, 2011.

No período de janeiro/setembro de 2010, 2,3 milhões de turistas desembarcaram em Salvador pelo aeroporto. Em 2009, o mesmo período registrou 2 milhões de desembarques, representando um aumento de 15%. Outro item positivo é a alta ocupação hoteleira, que registra média acima de 67% - número superior à média considerada ideal pela indústria hoteleira. Em setembro de 2010, o estado obteve o melhor índice dos últimos dez anos para este mês com uma taxa acima de 85%. Para outubro, mês considerado de baixa estação, registro de 71% dos leitos ocupados, seguidos de uma projeção de 85% de ocupação para os demais meses. No Carnaval, a ocupação é de 100% (SETUR, 2011).

ANO	TEMA/HOMENAGEM/TÍTULO	FLUXO TURÍSTICO (ESTADUAL/NACIONAL/ INTERNACIONAL)	EMPREGOS GERADOS	MOVIMENTO
2000	500 anos do descobrimento do Brasil 50 anos do trio elétrico 15 anos de axé *music*.	800 mil	122,9 mil	R$ 495 milhões
2001	Dorival Caymmi	952 mil	125,2 mil	R$ 537 milhões
2002	Carnaváfrica	993 mil	142 mil	R$ 602, 35 milhões
2003	Alegria: O tempero da Bahia (Homenagem às baianas de acarajé)	950 mil	184 mil	R$ 625 milhões
2004	Viva o povo brasileiro	1 milhão	209.692 mil	R$ 900 milhões
2005	Carnaval na Bahia, a cada ano mais alegria	Não informado	220.087 mil	US$ 87 milhões
2006	O coração do mundo bate aqui	1 milhão	233.789 mil	US$ 94 milhões
2007	O coração do mundo bate aqui – Homenagem ao Samba	1 milhão	241,5 mil	R$59, 8 milhões
2008	Capoeira	n/i	n/i	n/i
2009	Afoxés	1 milhão	219,3 mil	R$ 1,07 bilhão[1]
2010	60 anos do trio elétrico	n/i	n/i	n/i
2011	Percussão	n/i	n/i	n/i

TABELA 2. Breve histórico do carnaval soteropolitano. Fonte: SALTUR, 2011.

O carnaval, nos moldes soteropolitanos atuais, potencializa a disseminação dos repertórios e estratégias empresariais da axé *music*, mas, também dos sentidos da Baianidade que, como discurso identitário e territorial, abriga consensos, mas também conflitos. Neste sentido, a baianidade enquanto identidade não seria algo prontamente finalizado, sem diálogos e tensões, mas processo identitário dinâmico, uma vez que sua estruturação se dá pelos diversos atores sociais em seus períodos históricos.

Nesta direção, valendo-se dos aportes teóricos da geografia crítica, Haesbaert apresenta três possibilidades conceituais para território em sua perspectiva de identificação: o jurídico-político, o culturalista e o econômico. O primeiro se configura pelas delimitações e controle de poder, em especial, o estatal; o culturalista pode ser compreendido como produto resultante do imaginário e/ou identidade dos atores no espaço; o econômico é apresentado a partir da desterritorialização oportunizada pela relação capital-trabalho. Para este autor, os

processos identitários, não raro, apresentam múltiplas vinculações entre os fatores acima (1997, p.39-40).

Assim, olhares reducionistas emudecem a diversidade de inscrições do fenômeno. Em outras palavras, a Baianidade moderna não reduz a visão clássica, complementa-a. As contradições e adversidades encontradas na cidade de Salvador nas últimas décadas também são verificadas nas demais capitais.

3. AXÉ *MUSIC*

Retomando a provocação principal deste breve texto, qual a contribuição da axé *music* para a permanência da baianidade, enquanto conceito vinculado à identidade e territorialidade, na contemporaneidade? A resposta parece ser simples: manejo e ampliação massiva dos elementos identitários, a partir de um conjunto significativo de artistas, grupos e repertórios musicais, além de novos modelos para a festa carnavalesca tradicional ou extemporânea, como se apresenta o circuito de micaretas.

A breve história aqui apresentada se faz pela necessidade de contextualização, não se configurando como objeto central de análise, e procura evidenciar a década de 1980, enquanto temporalidade de legitimação dos chamados *blocos de trio* no carnaval soteropolitano – ampliando consideravelmente o alcance comercial e mercadológico deste –, fato que possibilitou o surgimento de novos grupos e bandas musicais.

Miguez (1996) sinaliza que os primeiros blocos de trio no Carnaval de Salvador surgem na primeira metade da década de 1970, a partir da iniciativa de jovens de classe média-alta da cidade. A expressão remete à substituição das atrações musicais tradicionais, tipo charangas e orquestras carnavalescas, pelo trio-elétrico enquanto palco móvel para apresentação de bandas e artistas locais emergentes.

Estimulada e contratada por empresários destes blocos carnavalescos e seguindo parâmetros estético-musicais apontados pelos Novos Baianos, Dodô e Osmar, Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Armandinho, e a religiosidade e força percussiva apontada por blocos afro como Filhos de Gandhi, Muzenza, Badauê, Ilê Aiyê e Olodum, iniciou-se a formação de um relevante conjunto de novos artistas e estrelas de trio em Salvador, tais como Luiz Caldas, Sarajane, Ademar e Banda Furtacor, Virgílio, Jota Morbeck, Djalma Oliveira, Lui Muritiba, Daniela Mercury, Zé Paulo, Marcionílio e Banda Pinel, entre outros.

A estética musical herdada pela axé *music* é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros. Percussão e guitarras – baianas, preferencialmente – temperavam o "caldeirão" de uma cidade que reverbera música e etnicidade. Moura (2001, p.221) conceitua axé *music* a partir desta pluralidade em sua gênese, como não sendo um gênero musical, mas "interface de estilos e repertórios".

Trataremos desta questão mais adiante, mas cabe salientar que, em meio a esta diversidade, observavam-se duas predominâncias no carnaval soteropolitano até a primeira metade da década de 1980: Dodô e Osmar no quesito trio-elétrico e o Frevo enquanto gênero musical massivo. É Luiz Caldas quem desloca consideravelmente estas referências, inscrevendo não somente o trio-elétrico Tapajós, mas o ijexá nas rádios comerciais da cidade. O Tapajós – propriedade de Orlando Tapajós – é palco, inclusive, da banda Acordes Verdes, que tinha Luiz Caldas como seu cantor e idealizador.

Em 1985, Luiz Caldas lança o LP *Magia*, registro comercial de um artista que logo alcançaria as paradas de sucesso de boa parte do Brasil com a faixa *Fricote* (*Nêga do cabelo duro*). Tendo como autores o próprio Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, *Fricote* representava uma musicalidade baiana de entretenimento. A ampla receptividade da obra e deste artista com visual exótico reforçava as dinâmicas musicais locais já existentes em Salvador, tais como

a musicalidade e a territorialidade dos blocos-afro – relevantes enquanto referência estética para autores, artistas e sociedade.

A intensa presença midiática de Luiz Caldas no cenário musical e sua associação, à época, com o jovem e promissor Bloco Camaleão; a ascensão dos blocos-afro espalhados pela cidade; o interesse e incursão das gravadoras no campo artístico local; o apoio de empresários e radialistas também locais, com destaque para o proprietário de estúdio Wesley Rangel e o radialista Cristóvão Rodrigues, respectivamente; e o início de uma aliança entre artistas e forças políticas são apenas alguns elementos e indícios que corroboram, à época, com a situação privilegiada da Bahia no campo cultural e artístico nacional.

O novo cenário musical baiano de meados da década de 1980 necessitava de nome, paternidade e referências para registro. Convencionou-se, então, a partir de inscrições e iniciativas jornalísticas: Luiz Caldas, o pai; o LP *Magia* e a música *Fricote*, marcos iniciais. Vamos a eles: a expressão axé *music* é reforçada coletivamente a partir de textos e críticas do jornalista Hagamenon Brito, que procurava negativar tal produção musical. Na relação inicial de seus primeiros artistas e a imprensa, a diminuta compreensão acerca do gênero contemplava a dependência desta com relação ao setor fonográfico nacional, e, quase sempre orientava para a suposta ausência de criatividade e baixa qualidade técnica de seus músicos e intérpretes.

A correlação de forças midiáticas e musicais, à época, procurou, sem sucesso, ofuscar que na nomenclatura axé *music*, para além dos preconceitos e estereótipos, continha a possibilidade de fusão, do encontro entre estéticas e instrumentos musicais distintos: *axé*, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; *music* contemplava o *pop*, a *world music*, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau, além da mediação pela voz em refrões fáceis e repetitivos.

No que concerne à necessidade de instituir paternidade e referências, há controvérsias. Luiz Caldas, o álbum *Magia* e a obra *Fricote* não podem ser considerados marcos iniciais, mas indícios relevantes na historiografia da axé *music*, enquanto suas primeiras referências mercadológicas. Deve-se considerar o caráter processual deste fenômeno, tal como Norbert Elias sugere: “(...) nada mais inútil quando lidamos com processos sociais de longa duração, do que a tentativa de determinar um começo absoluto” (1995, p.234). Artistas atuais, à época, já se apresentavam e registravam lançamento de discos antes mesmo de Luiz Caldas – Chiclete com Banana, por exemplo, lançou em 1983 dois discos: *Traz os Montes* e *Estação das Cores*.

O fato mais marcante é que, em 1986, o álbum *Magia* atinge a marca de 120 mil cópias vendidas, e a exposição midiática e musical de Luiz Caldas, à época, representava novas possibilidades para a indústria fonográfica nacional, que prontamente se voltaria para a mais nova produção musical soteropolitana. É neste contexto que surge e se substancializa no cotidiano da cidade, e mais tarde do Brasil, a composição *Faraó*, de autoria de Luciano Gomes, elencando o Olodum e seus ensaios no Pelourinho como vitrine de músicas, artistas e compositores emergentes.

Neste breve relato, vale o registro de que o Olodum, mediante a pronta aceitação popular de suas obras, cantores e de seu ensaio na famosa “Terça da Benção”, passou a promover duas modalidades deste: aberto e fechado. O “ensaio aberto” era realizado nas noites de domingo, no Largo do Pelourinho; o “fechado”, nas noites de terça-feira, na quadra do Teatro Miguel Santana, sendo necessária a aquisição comercial de ingressos.

Neguinho do Samba, percussionista experiente e responsável pelos arranjos percussivos da banda Olodum, apresentava boa parte de suas “experimentações” sonoras, fundindo o samba-duro baiano e o reggae jamaicano, chegando às células rítmicas do samba-reggae – base rítmica predominante e característica da axé *music*.

Lima (2002) corrobora esta discussão a partir de três exemplos soteropolitanos emblemáticos – Ilê Aiyê, Olodum e Timbalada –, afirmando existir entre estes trajetórias discursivas distintas envolvendo música e etnicidade. A ampla atuação nacional e internacional

do Grupo Cultural Olodum realçou e impulsionou sua dinamicidade e complexidade organizacional, dialogando tradição e modernidade a partir de ideais vinculados à etnicidade e, em especial, aos dilemas e dramas do afrodescendente baiano e brasileiro, como observou Dantas (1994).

Acerca da percussão enquanto elemento da axé *music*, ainda hoje se pode perceber a predominância desta nos blocos afro, blocos de trio, artistas e bandas responsáveis pela música dos blocos de corda – ainda que alguns blocos afro tenham aventurado associar experiências percussivas a instrumentos harmônicos e melódicos. Um dos principais precursores desta transformação, o bloco Ara Ketu, chegou a ser criticado por se distanciar dos seus elementos e objetivos iniciais, como num processo acentuado de descaracterização (Guerreiro, 2000).

Na década de 1990, é este mercado que ativa seus mecanismos, personagens e teias midiáticas e eleva o gênero em questão, e seus principais interlocutores, ao topo das paradas musicais nacionais, reposicionando no tabuleiro competitivo da indústria fonográfica o gênero sertanejo. Aliando a percussividade dos blocos afro aos acordes e harmonias de bandas e artistas como Luiz Caldas, Sarajane, Banda Reflexu's, Daniela Mercury, Banda Eva, Banda Beijo (Netinho), Chiclete com Banana e Asa de Águia, entre outros, consolidou-se na agenda dos programas televisivos e radiofônicos associados ao mercado fonográfico nacional, sendo alvo dos interesses das gravadoras *majors* em atividade no país.

O repentino sucesso comercial e midiático da axé *music* também oportunizou comportamentos isomórficos no mercado, além de inúmeros registros negativos. Um deles, a proliferação de considerável contingente de bandas, intérpretes e empresários que não privilegiaram o lado artístico de suas produções, deixando na história fonográfica deste gênero álbuns e gravações de questionável qualidade.

Numa outra perspectiva, sua extensão efetiva aos dias atuais encontra-se diretamente relacionada ao próprio desenvolvimento do carnaval soteropolitano e suas múltiplas atividades inter-relacionadas. Dentre elas, destaque para os blocos de cordas e o conjunto de organizações empresariais advindos das estrelas e artistas deste segmento musical, motivando discussões e embates ideológicos acerca de elementos presentes e constituintes de aspectos circunscritos a tradição e modernidade.

Ainda hoje, não raro, a constante presença e legitimação da axé music - à reboque, os vetores que disseminam a baianidade -, no cenário musical local e nacional é marcado por dissensões e mitos – estes compreendidos enquanto idéias não correspondentes à verificabilidade do fato social. A suposta homogeneização desta dinâmica, alardeada pelos seus principais opositores, também pode ser percebida em qualquer outro gênero ou estilo musical popular no Brasil e mundo.

4. AXÉ MUSIC E BAIANIDADE

Uma via de mão dupla. Ao passo em que a axé *music* corrobora com a baianidade, disseminando aspectos como a alegria, festa, sol, carnaval, criatividade, entre outros, esta também se encarrega de fornecer insumos para as temáticas composicionais, evidenciando sempre a Bahia e Salvador nas obras musicais.

Numa perspectiva histórica, a relação música popular e baianidade é sempre evidente e relevante, como se pode constatar nas obras abaixo, que vão de Armandinho, Dodô e Osmar até os mais recentes sucessos da axé *music*.

Obra: **Manifesta**
Autor: Osmar Macedo
Intérprete: Moraes Moreira e Trio Elétrico Dodô e Osmar
Álbum: *Viva Dodô e Osmar* – 1979.

O som do Hawaí já era...

Mexicano quimera
O fado de cristal nunca fez mal
Também o *pasodoble* já passaram para trás
E até o tango, não se ouve mais
Som do trio, guitarra baiana no ar
Frevo quente da Bahia
Não preciso do Rock
Só preciso do toque envolvente e legal para o meu carnaval
Vamos dançar, vamos cantar
Nossa música
Vamos dançar, vamos cantar
Nossa música popular!

Na obra acima, datada de 1979, a música popular baiana da época, embrionária da axé *music*, é apresentada como a sensação, algo inovador, necessário e indispensável à festa carnavalesca. O prazer registra-se no compromisso em dançar, cantar a partir da "nossa música", do "som do trio" e da "guitarra baiana", evocando, mais uma vez, sentidos de pertença e identificação.

Obra: **Chame Gente**
Autor: Moraes Moreira/Armandinho
Intérprete: Moraes Moreira e Trio Elétrico Dodô e Osmar
Álbum: *Chame Gente* – 1985.

Ah! imagina só que loucura essa mistura / Alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia
De Todos os Santos, encantos e Axé, sagrado e profano, o Baiano é carnaval
Do corredor da história, Vitória, Lapinha, Caminho de Areia
Pelas vias, pelas veias, escorre o sangue e o vinho, pelo mangue, Pelourinho
A pé ou de caminhão não pode faltar a fé, o carnaval vai passar
Da Sé ao Campo-Grande somos os Filhos de Gandhi, de Dodô e Osmar
Por isso chame, chame, chame, chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
É um verdadeiro enxame, chame chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta...

Em *Chame Gente*, um dos mais emblemáticos sucessos do carnaval baiano, a baianidade surge, a partir da hibridização, do encontro para o festejar, do sagrado e profano num "estado que chamamos Bahia". Que estado os autores se referem? Estado de espírito ou territorialidade física e geográfica? A religiosidade aparece em "[...] não pode faltar a fé, o carnaval vai passar [...]". A fé, neste contexto, seria a religiosa ou a profana mesmo, sendo o carnaval uma religião, um dogma e signo de um povo.

Obra: **Na Bahia Aiá**
Autor: Durval Lelys/Ubajara Carvalho
Intérprete: Asa de Águia
Álbum: *Asa de Águia* – 1988.

Na Bahia aiá
Alegria tem um jeito de viver
Na Bahia aiá
O destino faz sorrir seu bem querer
Na Bahia aia / A Ilha de Maré
Na Bahia aia / Farol da Barra
Itaparica, Morro de São Paulo, Salvador, Itacaré
É sempre bom lembrar Oxum, Yemanjá
Comer um polvo cipueiro na Barraca de Jajá
Stella tem o segredo da lagoa e do meu bem
Na Bahia aiá, uouououu / Na Bahia aiá, uouououu
Encontrei o meu amor

Esta obra realça, inclusive, literalmente, a expressão "Na Bahia Aiá, alegria tem um jeito de viver", destacando as particularidades deste diferenciado *modus vivendi* baiano. Não obstante, procurar exaltar parte das belezas naturais do Estado, além de registrar aspectos

como a religiosidade, a culinária, o tempo das barracas de praia, do mistério sempre presente em lagoas. Num ritmo dançante, com perceptíveis elementos do *reggae* jamaicano, a obra ainda procura retratar que na Bahia é que ele encontrou o seu amor.

> Obra: **Salvador pra você**
> Autor: Evandro Terra
> Intérprete: Banda Beijo
> Álbum: *Sem repressão* – 1989.
>
> Lê, lê, ô carnaval na Bahia / Lê, lê, ô vou brincar com você
> Lê, lê, ô carnaval é magia / Lê, lê, ô Salvador pra você
> Mexe com a banda pra frente / Mexe com a banda pra traz
> Mexe com o começo que a banda faz
> Lambada pra rebolar / Levada pré se dançar
> E na magia do beijo / Um abraço e um queijo pra quem não dançar
> Mexe com a banda pra lá / Mexe com a banda pra cá

Salvador pra você foi o primeiro grande sucesso nacional da banda Beijo, que tinha Netinho como seu cantor. É perceptível nesta obra, a abordagem, mais uma vez, do carnaval de Salvador como momento da alegria, do prazer, do entretenimento, do aspecto mágico da festa, e da possibilidade de interação público/banda a partir de um elemento sempre presente na axé *music*: as coreografias populares.

> Obra: **Eu sou soteropolitano**
> Autor: Jorge Zárath / Dito
> Intérprete: Chiclete com Banana
> Álbum: *13* – 1994.
>
> Quando bate o atabaque, a galera lá no Iraque canta um canto de paz...
> Quando rufa o repinique, a menina dá chilique... É bonito demais...
> Segue o mantra da alegria pelas ruas da Bahia, explodindo amor
> Essa gente tem magia, que de cara contagia, misturando a cor...
> Eu sou soteropolitano, eu sou baiano, eu sou de Salvador...

Na obra acima, a axé *music* aparece como o "[...] mantra da alegria", e o instrumento percussivo repinique, tão logo emita som, é rapidamente acompanhado por uma aceitaçãopor parte do público, reiterando a legitimação do gênero, mas também das obras e seus artistas. O baiano é registrado como povo que magia, carisma, e segue contagiando e fomentando a paz e a miscigenação racial, mas que também pode se de novas sonoridades musicais. O refrão da obra é a própria publicização da baianidade, da pertença identitária plenamnete aceita e digna de ser propagada.

> Obra: Trio Metal
> Autores: Alfredo Moura / Daniela Mercury / Marcelo Porciúncula / Renan Ribeiro
> Intérprete: Daniela Mercury
> Álbum: *Elétrica* – 1998.
>
> A massa em lata invadia, metida a *heavy* metal
> Eletricidade via, nua nação tropical / Um passo plugado no mundo inteiro
> Um rock prensado pro carnaval / É o tempo no espaço, é um povo em peso
> Balançando na voltagem do farol / Ter um futuro aquecido num gerador de estrelas
> Pro meu bloco Crocodilo, um choque de beijos pra ver tremer o céu de fevereiro...
>
> Quero ver, quero ver, quero ver / Quero ter, quero ter, quero ter, ô
> O som do trio elétrico de Osmar e de Dodô
> Quero ver, quero ver, quero ver / Quero ter, quero ter, quero ter, ô
> O som da guitarra elétrica de Armandinho

Em *Trio Metal*, aparece uma Salvador cosmopolita, um carnaval massivo, com centralidade para o trio elétrico, suas estrelas e uma musicalidade massiva e contagiante. Nesta obra, em especial, pode-se destacar uma ação empresarial comum aos artistas da axé *music*, no

tocante à utilização do registro da obra musical e seu fonograma como elemento estratégico e relevante na divulgação de seus outros produtos (CASTRO, 2011; 2010). Assim, a citação ao bloco carnavalesco Crocodilo apresenta a possibilidade da efêmera azaração carnavalesca, mas, também, funciona como divulgação na disputada engrenagem mercadológica que se configura o atual carnaval soteropolitano.

FIGURA 1. Atividades e articulação empresarial dos artistas da axé *music*. Fonte: CASTRO, 2011.

No quadro acima, é possível perceber que a legitimação dos artistas da axé *music*, seus repertórios e sentidos, foi acompanhada da profissionalização e empresarização de atividades distintas e ligadas à festa.

Ainda em *Trio Metal*, outro emblemático símbolo da festa e do carnaval é o trio-elétrico. Na obra, aparece fazendo alusão aos seus criadores, Dodô e Osmar, além de reiterarem a presença de um instrumento musical genuinamente local: a guitarra baiana.

Obra: **Carnaval de Salvador**
Autores: Saulo Fernandes / Sérgio Fernandes
Intérprete: Banda Eva
Álbum: *Eva ao Vivo – veja alto, ouça colorido* – 2007.

Que bom você chegou, chegou... Estava te esperando...
Coração chamou, chamou, vem pra cá voando
Chega mais pra perto, tudo vai dar certo, vem pra balançar
Que bom você chegou, chegou, estava te esperando...
Coração chamou, chamou, vem pra cá voando
Tudo vai ser tão bom, vamos curtir o som que é bom pra namorar
Groove de primeira até quarta-feira, vou atrás do caminhão...
Som de samba-reggae, coração que segue a alegria do povão...
Aê ó, isso é carnaval de Salvador... Aê ó, você vem de lá eu também vou...

Em *Carnaval de Salvador*, os autores centram seus discursos na festa como espaço e momento para o (re)encontro do/a turista com o baiano/a, sempre mediado por um som propício ao namoro e às trocas afetivas. O axé *music* é apresentado como "groove de primeira", ou, mais literal ainda, o som do samba-reggae se configuraria como a "alegria do povão". A existência de uma Bahia, enquanto territorialidade festiva e paradisíaca é compreendida subliminarmente.

Obra: **Cidade elétrica**
Autores: Jorge Zárath / Manno Góes
Intérprete: Netinho
Álbum: *Netinho e a caixa mágica* – 2010.

Fibra lúdica, energia solar, festa histórica, ótica da crença...
Tudo aqui tá ligado, aqui tudo é dança!
Fevereiro apaixonado, tudo aqui balança...
Chuveiro de água benta prá lavagem de escada
Alma lavada de fé, um choque de alegria
Na força da fantasia... Axé, axé, axé!

Cidade elétrica, cidade elétrica... Nova, antiga, ginga, toca, liga, liga, liga, liga...

Cidade elétrica, cidade elétrica, usina de emoção, *plug*, poesia e canção...
Na estética, na prática, na mágica... na corrente do coração...

No final de 2010, o cantor Netinho escolheu a obra Cidade Elétrica para ser divulgada nas rádios no verão e carnaval de 2011. Mais diretamente relacionada à baianidade moderna, esta obra registra uma Salvador paradisíaca e festeira, além de, mais uma vez, o carnaval numa vertente eletrificada e moderna, com alusão ao radicional, mas, principalmente ao moderno, a partir dos trios-elétricos, da tecnologia, das musicalidades e danças, do suposto "choque de alegria" reservado para quem se aventurar a experimentar uma cidade que aprendeu a amplificar seus próprios refrões.

Obra: Fevereira
Autores: Tuca Fernandes / Tenisson Del Rey / Paulo Vascon / Edu Casanova
Intérprete: Tuca Fernandes
Álbum: a ser lançado – 2011/2012.

Ela é menina baiana, é carioca bacana, ela é demais...
Ela é paulista na pista, ela é gaúcha, mi gusta / É das Gerais...
É do Recife do Mangue Beat, é *hit* em Parintins
É fevereira inteira, é brasileira gostosa, é poderosa, ah, ah...

Ela só chega pra ganhar (ah, ah) / E não tem nada pra perder (eh, eh)
Seu jeito é de Pop Star (ah, ah) / Nasceu pra ferver...

Fevereira é a segunda música lançada pelo cantor Tuca Fernandes, ex-Jammil e uma Noites, e, embora ressalte as características de uma mulher sensual, decidida e vaidosa, implicitamente, aborda o processo de turistificação do carnaval de Salvador, motivado pelo encontro, paquera e azaração que este proporciona para pessoas de origens distintas. Um registro da diversidade brasileira presente no carnaval soteropolitano.

Obra: Vem de Salvador
Autor: Davi Salles
Intérprete: Netinho
Álbum: a ser lançado – 2011/2012.

Já é, mistura de som alquimia, a fórmula dessa magia dos mestres Dodô e Osmar
Axé, já é, carnaval já virou mania
Do Oiapoque ao Chuí tem Bahia, samba, reggae, frevo, arrastão...
E o trio, palco ambulante e febril que arde, arde em calor, e tem a cara do Brasil.

Balança a multidão, o trio elétrico no bloco ou na pipoca levando o povão...
Guitarra elétrica misturo com tambor, esse toque baiano vem de Salvador

Na obra *Vem de Salvador*, aposta de Netinho para o carnaval 2012, boa parte da estrutura literal está assentada em expressões e palavras-chave do repertório da baianidade – clássica ou moderna -, como magia, carnaval, Bahia, trio, Dodô e Osmar, guitarra e etc... Um dos fatos mais marcantes desta obra é a compreensão da disseminação do modelo soteropolitano de carnaval pelo Brasil, via micaretas – concebido e vinculado, especialmente, a um modelo de festa que privilegia a axé *music*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS (PROVOCAÇÕES NADA CONCLUSIVAS)

A centralidade da axé *music* no contexto do mercado musical nacional e, também internacional, se dá pelos aspectos como sua configuração enquanto música *pop*, articulação empresarial e mercadológica, ampla legitimação popular, além da considerável relação identitária com a musicalidade e territorialidade referida à – e conhecida como – Bahia. Em outras palavras, os sentidos atribuídos à marca Bahia perpassam e contemplam necessariamente a

experiência musical mediada por músicos de rua e trios elétricos; a apropriação dos artistas locais quanto à assunção de responsabilidades em etapas distintas da produção musical, diferentemente de outros cenários e episódios; e, por último, o fortalecimento do vínculo com o Carnaval soteropolitano, e, principalmente, com os blocos-de-trio, ampliando o seu modelo para um circuito nacional de micaretas em que há exclusividade, por diversos motivos, para os artistas da música baiana.

O dinâmico fenômeno da baianidade abriga consensos e conflitos, e sua relevância como fato social pode ser percebida em diversos aspectos, hábitos e costumes. Habitando o imaginário e realidade de boa parte das pessoas que a admiram, se identificam ou cultivam-na, a baianidade é um legado histórico-cultural que muitos países gostariam de registrar. Como fenômeno social e identitário, deveria ser estimulada, em concomitância com outras estratégias, políticas e objetivos institucionais. Neste sentido, agregar outras oportunidades para o Estado, inclusive identitárias, não significa ignorar.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. 2004. "Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo". *Revista Alceu.* v. 4, nº 8, p. 156-167.

CASTRO, Armando Alexandre. 2011. *A música baiana e o mercado: a gestão da obra como elemento estratégico de negócio.* Tese (Doutorado em Administração) – Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia.

______. 2010. "Axé music: mitos, verdades e *world music*". *Per Musi – Revista Acadêmica de Música/ UFMG,* Belo Horizonte, n.22, p.203-217.

DANTAS, Marcelo. 2005. "Competitividade internacional em turismo: a identidade cultural contra o mito da qualidade de serviços". In.: *Revista Texto e Contextos.* FIB-Centro Universitário da Bahia. Ano 3, nº 04 (Jul/Dez 2005). Salvador: Editora FIB.

ELIAS, Norbert. 1995. "O sistema das despesas". In.: *A Sociedade de Corte.* Lisboa: Estampa Ltda.

GUERREIRO, G. 2000. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador.* São Paulo: Editora 34.

AESBAERT, Rogério. 1997. *Des-territorialização e identidade: a rede "gaúcha" no nordeste.* Niterói: EDUF.

LIMA, Ari. 2002. "Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre a juventude e música negra na cidade de Salvador". *Cad. Cedes,* Campinas, v. 22, n. 57, p. 77-96.

MIGUEZ, Paulo. 1996. "Que bloco é esse?". In: FISCHER, Tânia (org.). *O carnaval baiano: negócios e oportunidades.* Brasília, Edição SEBRAE, p. 75-103.

MOURA, Milton. 2001a. In: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 53ª, 2001, Salvador. *Entrevista.* Salvador: Edufba, p. 56.

______. 2001b. *Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador.* Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Referências discográficas

Moraes Moreira e Trio Elétrico Dodô e Osmar. 1979. *Viva Dodô e Osmar*. Phonodisc.

Moraes Moreira e Trio Elétrico Dodô e Osmar. 1985. *Chame Gente.* RCA Victor.

Banda Beijo. 1989. *Sem repressão*. Stalo.

Chiclete com Banana. 1994. *13*. BMG / Ariola Records.

Daniela Mercury. 1998. *Elétrica*. Sony Music.

Banda Eva. 2007. *Eva ao Vivo – veja alto, ouça colorido*. Som Livre.

Netinho. 2010. *Netinho e a caixa mágica*. Independente.

Tuca Fernandes. 2012. *Tuca Fernandes*. Som Livre.

Netinho. 2012. *Vem de Salvador*. Universal Music.

RELAÇÕES ENTRE O ESPAÇO URBANO E *COMUNIDADE ROCK* PELOTENSE: TERRITÓRIOS DO *ROCK* NA PELOTAS DA DÉCADA DE 1990

Daniel Ribeiro Medeiros

Daniel Ribeiro Medeiros é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. E-mail: danielribeiromedeiros@gmail.com.

Isabel Porto Nogueira

Isabel Porto Nogueira é profa. Dra. no Instituto de Artes da UFRGS e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. E-mail: isabel.isabelnogueira@gmail.com.

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre *comunidade rock pelotense dos anos 1990* (sujeitos que tocaram em bandas, colaboradores, etc) e o espaço urbano na Pelotas da mesma década. São sociabilidades que não relacionam-se diretamente com o fazer musical (bandas, ensaios, *shows*, festivais), mas sim, ao lazer - não menos importantes que as primeiras. Inicialmente, introduz-se o tema deste artigo, bem como os principais conceitos e perspectivas que norteiam nossa abordagem. Após, parte-se para a análise: mapeamento dessa relação e análise de amostras das narrativas. Entende-se que as sociabilidades discutidas contribuíam para o sentido de coesão do corpo social apresentado.

PALAVRAS-CHAVE: Memória e Identidade Cultural; *Rock*; Territórios; Comunidade; Pelotas.

Este trabajo tiene como objetivo analizar las relaciones entre la *comunidad rock pelotense de los 90* y el espacio urbano de Pelotas en la misma época. Son sociabilidades que no se relacionaban directamente con el hacer musical (bandas, ensayos, presentaciones, festivales) pero sí con el ocio –no menos importantes que las primeras. Se inicia con la introducción del tema del artículo así como los principales conceptos y perspectivas que orientan nuestro abordaje. Luego se entra al análisis a través del mapeo de esa relación y del análisis de los sentidos de las narrativas. Se entiende que las sociabilidades discutidas contribuyeron al sentido de cohesión del cuerpo social referido.

PALABRAS CLAVE: Memoria y identidad cultural; *Rock*; Territorios; Comunidad; Pelotas.

1. INTRODUÇÃO

Nos mais variados contextos urbanos mundo afora, grupos sociais ligados a práticas musicais relacionam-se com lugares e fazem ressoar sentidos e significados dessas relações. Entendendo que estes aspectos são socialmente e culturalmente significativos, serão discutidas aqui algumas relações entre *comunidade rock pelotense dos anos 1990*[1] e a urbe pelotense.

Através de Halbwachs (1990) e Ricoeur (2000) serão abordados os principais aspectos que norteiam a relação entre memória e lugares/sociabilidades. Dão suporte à perspectiva de que as vivências passadas compõem a memória dos sujeitos através de suas experiências na materialidade (pretérita) vivida (Halbwachs 1999). Dessa forma, essas experiências, mesmo que atualizadas pelos mesmos sujeitos que agora vivem no presente, acabam emergindo na fase declarativa da memória (narrativa) (Ricoeur 2000). Magnani (2002; 2003), por sua vez, ajudará a conduzir o mapeamento dos espaços urbanos *espacializados* (Santos 1988)[2] por essa comunidade, bem como refletir sobre os tipos, significados e representações que emergem a respeito das práticas sócio-culturais correspondentes.

Por fim, deve-se destacar que a noção *comunidade rock pelotense dos anos 1990* apóia-se em Jacques (2009) e Maffesoli (1996; 2010), a qual diz respeito àqueles grupos sociais cujas *unicidades do vivo* (Maffesoli 1996) emergem do compartilhamento de uma (ou várias) ética da estética; grupos cujas aglomerações são fluídas, transitórias; que tem no *rock* uma espécie de *totem proxêmico* (Maffesoli 1996) que permite a *re-ligação* (Maffesoli 1996) do corpo social em torno dessas partilhas comuns.

Essa *comunidade* conformou um *mundo artístico* (Becker 1974) mediado pelo *rock* que fez emergir redes de cooperação sustentadas por bandas, músicos, públicos, colaboradores, além de uma série de processos sócio-cooperativos e sócio-interativos. *Mundo rock* que deu forma a uma *cena* (Straw 2004) alternativa/*underground*[3] permeada pela ética *faça você mesmo* (Holtzman et al 2007)[4].

2. MAPEAMENTO E SOCIABILIDADES: OS LUGARES DA *COMUNIDADE ROCK PELOTENSE* DOS ANOS 1990

Conforme as narrativas, o mapa territorial da *comunidade rock pelotense dos anos 1990* apresenta um *circuito*[5] que parte da *mancha*[6] *1 - "Avenida"* (figura 1), passando por um curto

1 Este artigo diz respeito a uma pequena parte da pesquisa de doutorado intitulada *Rock pelotense nos anos 1990: cena, memória e identidades de uma prática roqueira no extremo Sul do Brasil*, a qual está sendo desenvolvida no PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural da (UFPel) e sob orientação da Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira.

2 "O espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente; é a sociedade encaixada na paisagem, a vida que palpita conjuntamente com a materialidade. A espacialidade seria um momento das relações sociais geografizadas, o momento da incidência da sociedade sobre determinado arranjo espacial" (Santos 1988: 73-74).

3 Tal como abordam autores como Ribeiro (2007); Shuker (2005); Cardoso Filho; Janotti Júnior (2006).

4 Basicamente, experiências sócio-interativas ligadas a formas auto-determinadas de realização de práticas culturais, de ajuda mútua, etc (Holtzman et al 2007).

5 *Esta categoria compreende o movimento-deslocamento de grupos sociais através de "estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantém entre si uma relação de contiguidade espacial" (Magnani 2002: 23).*

6 As *manchas* compõem-se de conjuntos de equipamentos como "bares, restaurantes, cinemas, teatros", cafés, etc, que constituem-se como "pontos de referência para a prática de determinadas atividades" (Magnani 2002: 22) sócio-culturais.

período no *pedaço*[7] - *"Bararà"* (rua General Telles, entre Gonçalves Chaves e Santa Cruz), e termina no *pedaço* – *"Bar do Evani"* (*mancha II – "Dom Pedro II"*).

FIGURA 1. Mapa geral do *circuito da comunidade rock pelotense dos anos 1990*.

Luiz Schaun[8] comenta que na *mancha 1 – "Avenida"* (Figura 1) o movimento do pessoal *rock'n'roll*, identificado pela utilização de "(...) jaqueta de couro, calça rasgada, tênis *All Star*, moicano, (...) tarracha (...), alfinete (...)" (Schaun 2014: 01:45':32"), girava em torno de *pedaços* como o treiler *Carranca* e o bar *Pássaro Azul* (Figura 1). O *pedaço - Carranca*

> (...) ainda era mais *underground* porque tinha um vidro... ovo de codorna cara... Cara! Um vidro com água verde! E os nego comiam ovo de codorna e tomavam... cerveja e uns *drink* (...) umas loucura. (...) Cara! Era... era bebida *trash* (...) (Schaun 2014: 01:46':00").

Conforme Schaun (2014), estes lugares eram frequentados à noite, uma vez que de dia, "(...) cada um vivia a sua vida e... fazia as coisas que tinha que fazer... Um fazia facul, o outro trabalhava (...), entendeu?" (Schaun 2014: 01:44':24").

A respeito da mesma *mancha*, Rodrigo Marenna[9] recorda que no início dos anos 1990 o pessoal do *rock* circulava no que denomina como o "quadrado da Bento":

> (...) Era o quadrado da festa... entendeu? Então o que (...) que era a moral daquela festa ali; moral daquela época ali era o seguinte: era tu andar naquele quadrado, de bico nas festas e vendo quem é que estava. Onde é que tava legal tu ficava. E às vezes tinha shows ali na (...) tinha casas como Satolep, na época; tinha o bar Cais Entre Nós, que tinha shows, e tinha telão, rolava clip; e tinha um supermercado na esquina [*na esquina da Bento com a Gonçalves Chaves*] (...) que era o Real. Hoje é o Nacional (...) (Marenna 2013: 57':45").

Do outro lado da avenida Bento Gonçalves havia o bar *Pássaro Azul* (*pedaço*), um dos principais pontos de referência do pessoal do *rock* em Pelotas à época. Neste bar "(...) a galera (...) marcava encontro... pra conversar sobre discos, conversar sobre bandas, tomar trago, saída de excursões pra shows era dali, entendeu? (...)". Tanto o *Pássaro Azul* como o *murinho do Real* (Figura 1) "(...) eram pontos-chave. E quem tava ali era... da galera. Era legal. Entende? (...)" (Marenna 2013: 00:58':33").

7 Os *pedaços* são os próprios equipamentos que compõem as manchas. Proporcionam o desenvolvimento de sociabilidades significativas, conformando uma interdependência entre equipamento e sociedade/grupos sociais (Magnani 2002).

8 Baixista da banda *The Men-tz* à época.

9 Foi vocalista de várias bandas locais nos anos 1990 e inícios dos 2000, tais como *Scarecrow*, *Attro* e *Poser*.

André Macedo Lisboa (Paulo Momento)[10] comenta que estes eram os principais lugares onde o pessoal do *rock* e do *metal* se encontrava:

> (...) tinha... o Pássaro Azul dum lado da rua [*Avenida Bento Gonçalves*] e do outro lado da Avenida tinha o muro do supermercado [*Real*] com... uma cerca viva de espinhos atrás do muro assim... e o pessoal embolava por ali assim... toda a galera ligada ao *rock*, ao *metal*,... nos fins de semana, sexta-feira à noite, sábado à noite... o pessoal ia tudo pra esse bar assim: beber cerveja, conversar, trocar idéia, ouvir música... levava fitinha no bolso e... dava pro dono do bar colocar no som pra gente ouvir e tal,... várias pessoas levavam suas fitinhas pra gente escutar lá e... então... o que se buscava era isso assim: ter um bar pra gente sentar, beber, trocar idéia e ouvir música. E o Pássaro Azul durante muito tempo foi esse espaço assim..." (Lisboa 2014: 01:13':55").

Outro *pedaço* é o bar *Barará* (Figura 1). Fundado em 1997, tinha como proposta "(...) ser um espaço *underground*. (...)". Conforme Lisboa (2014), o *Barará* funcionou em um período anterior a boa parte do movimento noturno – provavelmente ligado ao pessoal do *rock* - que se dava na Avenida Bento Gonçalves (*mancha 1 – "Avenida"*) migrar para a zona do Porto de Pelotas. Na sua visão, neste período intermediário do *circuito*, quando o *Barará* esteve em funcionamento, a *mancha 1 – "Avenida"* acabou, de certa forma, ficando para o pessoal do pagode, e o movimento noturno mais ligado ao pessoal do *rock*, alternativo, acabou migrando para a região do porto. No *Barará* se vendiam bebidas, *rango*[11], se escutava som ("o pessoal podia levar cd pra tocar e tal..."), "o pessoal se juntava" para beber, conversar. Além disso, havia "sessões e filmes", "filmes underground": "(...) então... rolava essa cena não só musical como a cena do cinema *underground* podrão e alternativo (...)" (Lisboa 2014: 01:19':30").

10 Baixista da banda *M-26*, bem como de outras bandas à época, tais como *Tonsor*, *Skeletóide*, *Shadow*.

11 Comidas, principalmente, lanches.

FIGURA 2. Frente do *Barará*[12].

3. MEMÓRIA, SENTIDOS E REPRESENTAÇÕES: APONTAMENTOS INICIAIS ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE *COMUNIDADE ROCK PELOTENSE DOS ANOS 1990* E LUGARES NA URBE

Estar, freqüentar, habitar estes lugares (*pedaços*, *manchas*), possuem sentido quando relacionados com o lazer. Trata-se de uma importante fonte de compreensão da sociedade através da qual os sujeitos falam e ouvem suas próprias línguas (Magnani 2003: 30). É na descrição das sociabilidades ligadas ao *fora de casa*[13] que emergem representações signi-

12 Foto obtida junto ao acervo particular de Alemão Izneique. Agradeçemos a colaboração.

13 Para maiores aprofundamentos acerca dessas duas categorias, ver Magnani (2003: 119-120).

ficativas do contexto focalizado. A *mancha 1 – "Avenida"* apresentava pontos de referência através dos quais renovavam-se laços de identificação mediados pelas práticas musicais e pela cultura do *rock*. As representações que emergem acerca do *Pássaro Azul*, *Bararä*, *Bar do Evani*, giram muito em torno da ideia de se sentir bem com os outros-eu, com os semelhantes e em lugares em que eram partilhadas sociabilidades e valores comuns.

Conversar sobre música, discos, bandas, marcar encontros, tomar trago-beber, eram atividades normais que, conforme Britto (2014), significavam a realização de um ritual cotidiano (toda sexta, todo sábado, à noite, no lugar tal, com as pessoas tais...) que representa o confraternizar, o festejar, talvez a música, o *rock*... (Britto 2014: 56':39"). O levar uma fitinha denota a idéia de que o *pedaço* poderia ser melhor territorializado-*espacializado* através de uma *paisagem sonora* (Schafer 2011) culturalmente mais adequada: pesada, distorcida, ruidosa, agressiva (aos não-iniciados), do *rock*. Estar nestes lugares denota a idéia de que estabelecia-se uma ruptura com o cotidiano diário, possibilitando o re-agrupamento/re-composição do corpo social. Ir a estas *manchas* e *pedaços* todas as sextas, sábados, à noite, adentrar a madrugada, remonta a organização de estruturas de celebração que possuem significados à *comunidade*.

Mas, o que dizer do *circuito* que, partindo da *mancha 1 – "Avenida"* termina na *mancha 2 – "Dom Pedro II"*? O que esse movimento significa a partir do contexto observado nas narrativas? Conforme Halbwachs (1990), muitos grupos sociais, mesmo tendo seus lugares modificados ou destruídos, não se desfazem, não deixa de se re-compor. As "pedras e os materiais" podem não resistir, "Mas os grupos resistirão" (Halbwachs 1990: 136). É através da força do hábito que os grupos mantêm-se, mesmo com as mudanças espaciais. Ao contrário, se os grupos vinculam suas sociabilidades de forma indissociável aos lugares (uma "extraordinária faculdade de inadaptação"), podem vir a desaparecer, a fragmentarem-se (Halbwachs 1990: 18).

As narrativas dão conta de um contexto em que a *comunidade* não apresentava uma indissociabilidade extrema. Perguntado acerca de como eram as relações entre o pessoal do *rock* (público consumidor) e donos de estabelecimentos (bares), Gilfranco Alves[14] comenta que essas relações eram tranquilas: "(...) era uma relação... quase de dependência, porque os caras que abriram espaço pra isso... né, obviamente percebiam que... era esse público que ia manter o lugar, né... assim..." (Alves 2013: 01:36':12"). Por outro lado,

> (...) com certeza medidas erradas levavam rapidamente o lugar a... fechar, né... [*Que medidas erradas...?*] (...) o preço ou não permitir... sei lá... não vou saber dizer ao certo assim, mas geralmente (...) tão ligadas a essa coisa do consumo, né... E... se o cara oferecia um lugar bacana e era acessível (...) pra bandas, ou tinha um som legal e tinha uma bebida num preço razoável, ele... ele acabava durando por um tempo, né... Por muito tempo às vezes... E às vezes algum outro que surgia porque todo... todo ano, né, pipocava um novo [bar], né... Ou a bebida era cara (...) ou (...) a banda era muito pesada e não podia, sabe esse tipo de coisa?... Daí esses caras acabavam não durando muito assim, né, porque... vai tendo uma seleção natural, né. As pessoas vão pra outros lugares... (Alves 2013: 01:36':12", GRIFO NOSSO).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, foram observados aspectos que respondem, inicialmente, a (1) uma dinâmica de relações entre *comunidade rock pelotense dos anos 1990* e um conjunto de *pedaços* ligados a sociabilidades noturnas e (2) à manutenção das práticas sócio-culturais significativas ao grupo mesmo em meio à itinerância mostrada pelo *circuito*. Os *pedaços* eram

14 Guitarrista da banda *The Men-tz*, bem como outras bandas à época.

espacializados na medida da conveniência e equilíbrio entre aspectos rituais, econômicos e culturais.

Por outro lado, o mapeamento territorial, os lugares e as *espacializações* referentes à *comunidade rock pelotense dos anos 1990* são amplamente narrados pelos depoentes. Estes aspectos vão ao encontro do que Magnani (2003) observa a respeito dos significados dos territórios urbanos. Estes mapas urbanos estão repartidos

> (...) em espaços territorial e socialmente definidos por regras, marcas e acontecimentos que os tornam densos de significação, porque constituídos de relações. (...) Essa malha de relações assegura o mínimo vital e cultural que assegura a sobrevivência, e é no espaço regido por tais relações onde se desenvolve a vida associativa, desfruta-se o lazer, trocam-se informações, pratica-se a devoção – onde se tece, enfim, a trama do cotidiano (Magnani 2003: 117).

Portanto, pode-se dizer que através da cotidianeidade que o estar-junto nestes lugares envolvia, as relações sociais que se estabeleciam nestes *pedaços*, *manchas*, o beber juntos, trocar idéias e conversar, a durabilidade dos *pedaços* no que diz respeito à relação tempo-espaço na urbe pelotense, bem como outros aspectos, delineiam lugares memoráveis que emergem nas narrativas do(a)s entrevistado(a)s. Ou seja, encontram ressonância no que fora levantado através de Halbwachs (1990) e Ricoeur (2000) mais acima: as experiências vividas que conformavam a *memória coletiva* no cotidiano passado e suas ressonâncias fenomenológicas com o momento declarativo da memória (no presente, do passado já não mais vivido). Isso remete ao fato de que o contexto narrativo pode denotar um considerável compartilhamento de *representações factuais* e *semânticas* (Candau 2011). Ou seja, uma questão cara a uma *antropologia da memória*, tal qual proposta por Candau (2011).

REFERÊNCIAS

Candau, Jöel. 2011. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto.

Cardoso Filho, Jorge; Janotti Júnior, Jeder. 2006. "A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática". *In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)*, pp.1-14.

Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice.

Holtzman, Bem; Hughes, Craig; Van Meter, Kevin. "Do It Yourself... and the Movement Beyond Capitalism". *In:* Shukaitis, Stevphen; Graeber, David. 2007. *Constituent Imagination: Militant Investigations // Collective Theorization*. Oakland (EUA): AK Press, pp.44-61.

Jacques, Tatiana de Alencar. 2010. "Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais". *In: Música e Cultura*. <http://www.musicaecultura.ufsc.br/artigos-05/MeC05-Jaccques-Rock.pdf>.

Jovjelovitch, Sandra; Bauer, Martin. "Entrevista narrativa". *In:* Bauer, Martin W; Gaskell, G. 2008. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, PP.90-113.

Mafesolli, Michel. 2010. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

______. 1996. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern. Petrópolis: Vozes.

Magnani, José Guilherme Cantor. 2002. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n.17, v.49, pp.11-29.

Magnani, José Guilherme Cantor. 2003. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP.

Pollak, Michael. 1992. "Memória e Identidade Social". *In: Estudos Históricos*. n.5, v.10, p.200-212.

Portelli, Alessandro. 2010. "História Oral e Poder". *In: Mnemosine*. n.6, v.2, p.2-13.

Ribeiro, Hugo Leonardo. 2007. *Dinâmica das identidades: análise estilística e contextual de três bandas de Metal da cena rock underground de Aracaju*. Tese: Doutorado em Música. Salvador: UFBA.

Ricoeur, Paul. 2000. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.

Santos, Milton. 1988. *Metamorfoses do espaço urbano*. São Paulo: Hucitec.

Schafer, Raymond Murray. 2011. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP.

Shuker, Roy. 2005. *Popular Music: the Key concepts*. New York: Routledge.

Straw, Will. 2004. "Cultural scenes". In: *Loisir et société/Society and Leisure*. n.27, v.2, pp.411-422.

Entrevistas

Schaun, Luiz. Entrevistado por Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas: Residência do entrevistado. 2014.

Marenna, Rodrigo. Entrevistado por Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas: Shopping Pelotas. 2013.

Lisboa, André Macedo. Entrevistado por Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas: Praça Conselheiro Maciel (Faculdade de Direito - UFPel). 2014.

Britto, Julião de. Entrevistado por Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas: Residência do entrevistado. 2014.

Alves, Gilfranco. Entrevistado por Daniel Ribeiro Medeiros. Pelotas: Residência dos pais do entrevistado. 2013.

AL DI LÀ, AL DI LÀ DELLE STELLE, DEL MARE PIÙ PROFONDO, CI SEI TU!: TERRITORIALIZAÇÃO E MOVÊNCIA DA CANÇÃO ITALIANA ROMÂNTICA NO BRASIL

Heloísa de A. Duarte Valente

Heloísa de A. Duarte Valente, doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão (CTR- ECA-USP), é professora titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Colabora com o Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/ ECA-USP). Contato: musimid@gmail.com. Página na internet:www.musimid.mus.br. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/371838235766183

Este texto pretende apesentar alguns resultados parciais do projeto de pesquisa *A canção romântica italiana: paisagem sonora, consumo e imaginário do Brasil nos "anos de chumbo"* que inventaria e analisa a música proveniente da Itália, de sucesso expressivo no período compreendido entre 1960-1975. Esse período foi marcado pela forte presença da canção internacional, sobretudo italiana, a ponto de dominar as paradas de sucesso. Mais que um conjunto de canções de natureza Pretendo analisar o processo de nomadismo e territorialização dos sucessos italianos e suas repercussões no Brasil, a partir do exemplo da canção *Al di là*. Para tanto, as referências teóricas se encontram em Zumthor (nomadismo, movência, territorialização) e Schafer (paisagem sonora).

PALAVRAS-CHAVE: canção italiana; paisagem sonora; canção das mídias; Dick Danello.

Este trabajo tiene como objetivo apesentar algunos resultados parciales del proyecto de investigación La canción de amor de Italia : el paisaje sonoro , consumo e imaginarios Brasil en " años de plomo " que identifica y analiza la música de Italia , un éxito significativo en el período 1960-1975 . Este período se caracterizó por la fuerte presencia de la canción internacional, principalmente italiana , a punto de dominar las listas de éxitos . Más que un conjunto de canciones de la naturaleza que quiero analizar el proceso de nomadismo y éxitos italianos territoriales y sus repercusiones en Brasil, a partir del ejemplo de Al di là canción . Por lo tanto, las referencias teóricas están en Zumthor (nomadismo, movencia, territorialización) y Schafer (paisaje sonoro).

PALAVRAS-CLAVE: canción italiana, paisaje sonoro, canción de los medios, Dick Danello.

1. *AL DI LÀ DELLA VITA...* (INTRODUÇÃO)

Este texto pretende apesentar alguns resultados parciais do projeto de pesquisa *A canção romântica italiana: paisagem sonora, consumo e imaginário do Brasil nos "anos de chumbo"* que inventaria e analisa a música proveniente da Itália, de sucesso expressivo no período compreendido entre 1960-1975. No Brasil, esse período foi marcado pela forte presença da canção internacional, sobretudo italiana, a ponto de dominar as paradas de sucesso, e ser responsável por expressiva vendagem de discos (Morelli, 2009). Mais que um conjunto de canções de natureza lírico-amorosa, atendendo à categoria *romântica*, este repertório estabeleceu um contraponto importante com o cancioneiro nacional em voga, caracterizado pelo gênero dançante do *sambão-joia*, emblema sonoro dos anos do período de repressão política, os "anos de chumbo".

Esta investigação representa, na verdade, um subprojeto de uma pesquisa de longa duração[1], envolvendo aquilo que denominei *canção das mídias* (Valente 2003). Sucintamente elucidando, trata-se daquela canção concebida para a linguagem formato audiovisual ou que, ao menos, tenha-se adaptado a ela. Acrescento que a canção (como toda música midiática) é passível de se converter a outras tecnologias - o que, aliás, ocorre com frequência[2].

A canção constitui a linguagem mais presente, na vida cotidiana, desde o surgimento das mídias: programas jornalísticos, publicidade, dramaturgia, rádio, televisão, cinema, internet.... Além do mais, cada mídia sobre a qual o signo sonoro se fixa tem características diferenciadas, o que pode significar diferentes condições de fruição e recepção. Algumas situações exigem a presença física do ouvinte, num determinado tempo-espaço, enquanto que outras permitem o transporte do som, por intermédio de um objeto palpável. A qualidade acústica, a capacidade de uso (duração da bateria) ou armazenamento de informações sonoras também determina as possibilidades de recepção, criando *formas rituais* particulares de escuta.

A forte presença da música mediatizada na vida do século XX em diante é tão relevante que pede ser contemplada nos estudos sobre a memória cultural. No que toca aos estudos sobre a música que os italianos e ítalo-descendentes trouxeram à paisagem sonora paulista-na (e brasileira), pode-se afirmar que estes são, ainda, modestos[3], não obstante o seu papel relevante na constituição da cultura paulistana. Foi assim que me dirigi a Filippo d' Anello, para poder realizar uma análise mais acurada do repertório que (con)figurou a paisagem sonora local (Schafer 2001).

Segundo o radialista Filippo d' Anello, conhecido pelo nome artístico Dick Danello, durante a década de 1960 a música internacional predominante nas ondas radiofônicas era a de origem italiana. Tal afirmação é endossada pela antropóloga Rita Morelli (2009: 62). Ao que parece, trata-se de uma tendência internacional, verificável em outros países, na mesma época, conforme sustenta o musicólogo Juan Pablo González (2009: 477). Ocorre que é difícil conhecer todo o repertório que foi gravado e irradiado pelas ondas radiofônicas. Dentre as diversas razões, encontram-se incêndios, desmanches de gravadoras, quando da fusão delas. Ainda, a falta de critério na organização dos materiais de acervo, nem sempre contando com pessoas competentes para a empreitada. Os poucos catálogos remanescentes tampouco contêm informações completas, quando não equivocadas. Por essas razões, as informações acabam dispersas e incompletas.

1 *A canção das mídias: memória e nomadismo*, iniciada há vários anos. Nela estudo as relações entre música (através da canção), sua permanência ou esquecimento, como processo ativo nos mecanismos da cultura. Em outros termos, analiso o repertório que se consolidou na paisagem sonora (Schafer 2001) e seus mecanismos de manutenção ou abandono, pelas instâncias as mais diversas: criação de novos gostos/modas; investimentos da indústria fonográfica, dentre outros.

2 Prova cabal é o emblemático Enrico Caruso: passando dos cilindros de cera ao disco, em suas várias tecnologias, hoje se encontra nas nuvens do espaço cibernético.

3 Dentre a bibliografia conhecida, pouco se estende para além das primeiras décadas do século XX.

2. *SOLTANTO PER ME...* A CANÇÃO ROMÂNTICA ITALIANA EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO.

O levantamento de material permite discutir a constituição do gosto estético de uma época, não raro esquecida. E, vale frisar: considerando-se que o período é marcado pela vigência da ditadura militar, o sucesso desse repertório deve-se a outras razões, que merecem ser estudadas. Sucessos de grandes proporções no passado passam hoje totalmente ignorados. Tendo em conta que as culturas preservam sua memória esquecendo, isto é, desprezando uma parte do seu conteúdo para manter outro (Zumthor 1997), faz-se imperativo uma incursão teórica, no sentido de deslindar os processos seletivos que optaram por relegar alguns signos ao esquecimento, enquanto outros permaneceram no quadro da memória.

Com o apoio teórico da semiótica da cultura, desenvolvido para os estudos da canção (Valente 2003) torna-se possível compreender o funcionamento dos mecanismos de manutenção ou exclusão de peças de repertório ou de artistas, o que permite avaliar o quanto a música italiana e ítalo-descendente terá sido incorporada à cultura brasileira. A estabilização de signos musicais revela a formação de um padrão de gosto, caracterizando uma paisagem sonora particular (Schafer 2001). No presente caso, está em análise o período compreendido entre as décadas de 1960-1970.

Também o repertório de canções encontradas em discos, sobretudo no formato *long-play*[4], sinaliza os processos pelos quais a música italiana chegava à cidade de São Paulo, naquele período, permitindo determinar, em certa medida, não apenas o gosto estético da época, mas também relações entre audiência e memória, a partir de programas radiofônicos e o consumo de discos; as iniciativas e estratégias da indústria fonográfica e o consequente impacto da permanência de obras estrangeiras nas paradas de sucesso, bem como das excursões dos artistas pelo país.

Estudamos os traços que caracterizam a denominada *canção romântica italiana*, a partir de uma análise musical (formal, arranjo etc.), performática (especialmente do cantor) o conteúdo das letras, a fim de se poder traçar um lugar-comum dos elementos de imaginário, especialmente o midiático. Outra vertente de análise está na iconográfica das capas de *long--plays,* uma vez que permite verificar como as ilustrações para revelar elementos de imaginário dominantes, cenas do cotidiano, entre outros aspectos. O projeto gráfico resulta de um trabalho de construção de um imaginário midiático[5].

Em suma, o sucesso desta canção que chegou ao país por meio do rádio e sobreviveu por mais de uma década, numa época em que a indústria fonográfica a colocava no *hit parade* dos programas radiofônicos, estratégia mercadológica para a comercialização de *long-plays* coincide com o auge do *Festival de San Remo*, realizado na cidade homônima, devendo estender-se até 1974.

Cabe verificar, sob outro aspecto, em que medida a canção romântica italiana deve a sua popularidade a uma notável *alienação* política, por tratar exclusivamente de conteúdos sentimentais, individual(istas), justamente numa época em que dominavam o *sambão-joia* e a canção de protesto.

4 Considera-se que vários registros em LP tenham sido convertidos para digital, preservando várias características do *máster* original.

5 Para essa análise, agregou-se ao projeto o Prof. Dr. Edson Pfutzenreuter, especializado em linguagens audiovisuais e *design* gráfico.

3. *CI SEI TU, AL DI LA, CI SEI TU PER ME...* (ALGUNS ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DAS VARIANTES NAS CANÇÕES):

Dentre os elementos privilegiados de estudo, encontra-se a *performance* dos instrumentistas e cantores, a partir de alguns aspectos particulares como indumentária, aspectos cênicos e vocais, dentre outros possíveis (Valente 2003), o que se pode ser efetuado a partir da observação das capas de disco e da escuta das obras. Para tal análise, adotamos a metodologia proposta por Marcadet (2007).

O apoio de fontes audiovisuais, encontráveis no canal Youtube tem sido de grande importância para a obtenção de materiais para pesquisas sobre a *performance* do canto. Em meu trabalho, analiso as obras a partir da escuta e da ação cênica. Costumo observar, em uma sequência de gravações, de uma mesma canção, por diferentes intérpretes, de uma mesma época, diferenças; ou, ao contrário, procuro semelhanças em versões aparentemente díspares, bem como versões diversas que vão surgindo ao longo do tempo, em suas reconfigurações ou, melhor dizendo, versões *moventes* (Zumthor 1997). Nesse jogo entre aproximações e distanciamentos, mais ou menos contrastantes, destacam-se, dentre outros itens:

1) análise musical: forma, variações de andamento, *tempo* (metronômico); tonalidade[6] o arranjo, instrumentação;

2) na *performance* vocal: os componentes da mídia primária: a qualidade vocal, fraseado, respiração, acentuação prosódica, pronúncia, articulação fonética, elementos paralinguísticos, interjeições; vestimenta e mobilidade física que esta propicia; corte e cor dos cabelos, perucas, maquiagem, adereços, máscaras; prática da dança ou elementos coreográficos, gestos particulares (alguns, marcas pessoais distintivas do intérprete);

3) condições espaciais e local em que a *performance* ocorre (sala de concertos, *music hall,* ar livre, ambiente doméstico); a espacialização criada em estúdio;

4) condições de transmissão da mensagem poética: presença ou não de microfone, câmeras de vídeo, tipo de iluminação (*spots* direcionais, luz difusa, solar, velas etc.);

5) condições de recepção (emotivas, intelectuais, físicas) do artista e do receptor: O artista mira a plateia? Canta de olhos fechados? Expressa emoções, facialmente? Comunica-se diretamente com ela? Uma combinação destes elementos (e ainda outros) comporá a *performance* da canção, na sua totalidade. Não raro, são detalhes ínfimos que marcam a diferença – às vezes, abissal- entre as versões.

No geral, tais canções compartilham de uma comunicabilidade imediata e é apreciada até por ouvintes habituados à escuta do signo complexo[7], a despeito de uma frequente presença de elementos de redundância, banalidade, um lirismo exacerbado, com letras profusas de elementos de lugar-comum. Estas características se verificam nos exemplos que selecionei, em virtude de das semelhanças entre ambos e também pela representatividade que granjearam em território brasileiro. Para fins deste ensaio, selecionei a canção *Al di là* (Donida/ Mogel) pelo fato de que o sucesso esteve ligado ao êxito como longa-metragem (e, reciprocamente, o êxito da canção-tema realimentou o sucesso nas telas...).

6 A maioria do repertório compõe-se de obras compostas no sistema tonal.

7 Tal opinião é compartilhada por músicos eruditos, populares, musicólogos que entrevistei para a realização de um documentário, como parte dos resultados do já mencionado projeto de pesquisa.

4. *SE POTESSERO DIRE QUESTE PAROLE...* (ALGUNS ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS CANÇÕES):

Expostos estes parâmetros de análise, passo para uma apreciação breve acerca da *performance* da canção italiana romântica e o processo de nomadismo. Selecionei a canção *Al di là* (Mogol/Dolida, 1961) pelo fato de que o sucesso nas telas esteve ligado ao êxito como peça de concurso na televisão. Reciprocamente, o êxito da canção-tema realimentou a permanência nas estações radiofônicas e a expansão no mercado do disco. Destaco alguns traços marcantes, que parecem comuns às canções do mesmo tipo.

Sob o aspecto musical, o exemplo selecionado apresenta uma introdução razoavelmente longa, cujo arco melódico é bastante extenso; a harmonia adota progressões herdadas da música barroca de concerto. As peças iniciam-se em modo maior, com uma grande fermata ao final da introdução; a melodia é acompanhada pelo naipe de cordas, os violinos duplicando a linha do canto; um contracanto por outro timbre; a harmonia de base desenvolvida pelos instrumentos eletroacústicos (guitarra, órgão, baixo) em *tercinas* arpejadas; a inclusão da bateria completa o *padrão midiático*.

Embora seja frequente a inclusão de um coro (feminino ou misto), entoando vocalizes no contracanto, sobre os versos, ao final, neste caso, excepcionalmente este coro não está presente. Na transição da estrofe para o estribilho, há uma reprodução do tema principal, pela seção instrumental. As variações se fazem através da divisão dos valores rítmicos na percussão. O final, com um bis do refrão, inclui um uma *coda*, com *ritardando*, *ritenutto* nas as notas finais. Neste caso, em se tratando de uma situação *morna, bem-comportada, contida* dos personagens, os arroubos máximos permitidos são os gestos ampliados do cantor – também já contido pelo *smoking*-, ao estender os braços em sua extensão lateral e para cima.

No filme, o tema de *Al di lá* surge primeiramente por volta dos 30 minutos, quando a protagonista Prudence sai a pé numa visita pela cidade, num dia (obviamente) ensolarado. O tema original de Max Steiner soa, em grande orquestra. Numa cena seguinte, Prudence afirma a Don: *"O sol está na fonte. Parece que estou na estreia de um show maravilhoso"*. Don chama o garçom e pede Stregga, a bebida que, para cujos olhos *"faz o dia virar ouro"*. O *affair* continua no alto da colina, o casal contemplando a paisagem. Os jovens são surpreendidos por um mascate que pespega a Don um candelabro, que será o *símbolo da integridade* (moral) do moço. Já é noite e no interior do restaurante o candelabro é aceso. Ouve-se então a canção *Al di là* em versão instrumental, a melodia expressa por dois violinos, enquanto o casal escolhe itens do cardápio. Até que entra em cena Emilio Pericoli; o som dos violinos desaparece, em detrimento de um órgão eletrônico e bateria que aparecem todo o tempo, mas não se veem na cena do filme. O que o que os olhos veem os ouvidos não ouvem: os instrumentos estão visíveis de esguelha, em algumas tomadas de câmera, mas muito discretamente.

Ainda mais, há que se acrescentar que o *som* (Delalande 2007) não corresponde à paisagem sonora em questão: até que o cantor entre em cena, a qualidade acústica dos instrumentos parece corresponder às condições de reverberação da sala. Ao início da seção cantada, parece ter havido uma falha técnica no processo de espacialização do som. Como resultado, proporciona-se um resultado acústico muito diferenciado daquele que se escuta pelos alto-falantes.

O candelabro italiano (*Rome adventure*, 1962), dirigido por Delmer Davis[8], é um típico melodrama romântico estadunidense. A regrada Prudence – o nome não poderia ser outro, além de Norma...- decide aventurar-se à *dolce vita*, empreendendo uma viagem à Itália; Roma, mais especificamente. Como já é esperado, encontrará romance fácil. Em dado momento,

8 Os personagens centrais são Prudence e Don, interpretados por Suzanne Pleshette e Troy Donahue, respectivamente. O veterano Rossano Brazzi faz uma ponta garantindo a italianidade no elenco.

inicia um flerte amoroso com Don, jovem arquiteto, em um jantar romântico, à luz de velas, de um candelabro comprado de um mascate, pouco antes. O casal fará um giro pelo norte da Itália, desfilando cartões postais.

Antes do sucesso cinematográfico a canção *Al di là* foi revelada no Festival de Sanremo, em 2 de fevereiro de 1961, na voz de Luciano Tajoli. Um mês depois, representou a Itália no Festival Eurovisão da Canção 1961,em Cannes, na interpretação de Betty Curtis. A versão estadunidense pela ítalo-americana Connie Francis (aliás, Concetta Rosemarie Franconero)[9] deu-se praticamente em seguida, em 1 de outubro e 3 de novembro de 1961 (a primeira em italiano e a segunda bilingue, em italiano e inglês). Outras versões se seguiram. Há registro de uma gravação brasileira por Jerry Adriani.

A memória e circulação da canção se fez, portanto, em diferentes situações e passou por distintas formas de circulação: Inicialmente, como candidata num concurso, àquela época já detentor de razoável prestígio. É apresentado em uma *performance* muito próxima à da ópera (Luciano Tajoli), ao vivo. A segunda é semelhante, mas ocorre sem o tom de novidade: não se trata mais da revelação de um sucesso, mas na sua reafirmação, em terra estrangeira. Esta versão foi de imenso sucesso. A *performance* de Betty Curtis guarda elementos da gestualidade operística. Percebe-se que ela tem consciência de que se trata de uma obra a ser transmitida pelo canal de televisão, pelo frequente enquadramento do olhar em plano fechado. A versão para o filme conta com uma plateia, mas que não é o ouvinte interessado. Os participantes são, antes de tuo, ouvintes desatentos e não prestarão atenção à mensagem poética.

9 A cantora, nascida em 1938, obteve grande sucesso no final da década de 1950 e começo da década de 1960. Fonte: https://itunes.apple.com/br/album/connie-francis-sings-modern/id591270172. Consulta em 27 jun. 2014.

Trata-se, pois, de diversas estratégias comunicativas. Por meio de diferentes canais de transmissão da mensagem poética, promovem-se diferentes formas de recepção e, consequentemente, de sensibilidade.

5. *AL DI LÀ DEI LIMITI DEL MONDO...* (CONSIDERAÇÕES FINAIS):

O impacto da cultura de origem italiana é muito forte e, em cidades como São Paulo se encontra em várias esferas da vida social. No entanto, no que diz respeito à música, parece serem poucos os estudos vigorosos recentes. Não obstante, a música exerce um papel que ultrapassa a trilha sonora das turísticas e pitorescas *trattorias*, ao qual se mesclam outros ingredientes *exóticos*, como o linguajar de bairros característicos, como Brás, Bexiga e Mooca. Uma expressiva quantidade de resultados foi colhida com o projeto que anterior. Na etapa atual, entendo que, ao dar conhecimento sobre a canção romântica italiana, especialmente numa época em que os estudos sobre a música e a cultura brasileira se voltam para a produção da contracultura, contribuirá para um conhecimento mais acurado de alguns aspectos do que tem sido o Brasil, nos últimos 50 anos.

O estudo da canção em suas formas *nômades,* suas possibilidades de territorialização constituem uma das maneiras de conhecimento desse mundo que se conhece pelos olhos e pelos ouvidos.

REFERÊNCIAS

Barthes, Roland. 1987.*Mitologias*. São Paulo: Difel.

Chion, Michel. 1994.*Musiques: médias et technologies.* Paris: Flammarion, 1994.

Danello, Dick (Filippo d'Anello). 2013. *Entrevista a Heloísa Valente e Marta Fonterrada* 24.out. 2012. Inédito.

Delalande, François. 2007. "De uma tecnologia a outra. Cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas". In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP.

González, Juan Pablo. 2000. "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa". In: *Revista musical chilena*, v.54 n.194 Santiago, jul. 2000.

González, Juan Pablo; Ohlsen, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970.* Santiago: Ediciones UC, 2010.

Marcadet, Christian. 2007."Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa" In: Valente, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP.

Morelli, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Schafer, R. Murray. 2001. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

Valente, Heloísa. 2003. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP.

___ 2013."Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção". In: Garcia, Tânia; Tomás, Lia (orgs.). *Música e política: um olhar transdisciplinar.* São Paulo: Alameda Casa Editorial.

ZUMTHOR, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec; Educ.

_____ 2005. *Escritura e nomadismo: Entrevistas e ensaios* Cotia: Ateliê Editorial.

Fontes na Internet

Betty Curtis cantando *Al di la* no Festival Eurovision (1961). https://www.youtube.com/watch?v=AYkPNLnCK3o. [Consulta: 27 jun.2014].

Luciano Tajoli interpretando *Al di la* no Festival de San Remo (1961). https://www.youtube.com/watch?v=zN5ObLGgxAs. [Consulta: 27 jun.2014].

Connie Francis: Fonte: https://itunes.apple.com/br/album/connie-francis-sings-modern/id591270172. [Consulta: 27 jun.2014].

"*PICTURE CUEING*: JOHN WILLIAMS Y STEVEN SPIELBERG" ANÁLISIS DE LA RELACIÓN MÚSICA-IMAGEN Y PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS DE LA MÚSICA DE CINE

Hernán Pérez

Hernán Pérez: Es Guitarrista y Arreglador. Profesor en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, Argentina, en las materias de Conjunto Vocal Instrumental y Arreglos. Email: petecoperez@hotmail.com/ hernanperezar@yahoo.com.ar

Este trabajo desarrolla algunos conceptos y técnicas compositivas de la música de cine, ahondando en otras características de la relación música-imagen. Estos tendrán aspectos en común y lenguaje identitario, ya que serán desarrollados sobre John Williams y Steven Spielberg. Juntos forman uno de los binomios más importantes de la historia del cine y representaron la vuelta de un estilo de composición y forma de hacer cine. También resume aspectos del libro "Música de Cine, John Williams & Steven Spielberg" (2014, Ediciones UNL), de Hernan Pérez.

PALABRAS CLAVES: Picture Cueing-John Williams-Steven Spielberg- Música de cine.

Este trabalho desenvolve alguns conceitos e técnicas de composição de música para cinema, aprofundando-se em outras características da relação música-imagem. Estes têm aspectos em comum e linguagem identitária, uma vez que serão desenvolvidos sobre John Williams e Steven Spielberg. Juntos, eles formam um dos pares mais importantes da história do cinema e representaram a volta de um estilo de composição e de uma forma de fazer cinema. Também resume aspectos do livro "Música de Cine, John Williams & Steven Spielberg" (2014, Ediciones UNL), de Hernan Pérez.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem Cueing - John Williams- Steven Spielberg música para cinema.

1. INTRODUCCIÓN

El cine es una de las expresiones artísticas más importantes del último siglo, por su nivel de masificación y por englobar varias artes a la vez, entre ellas la música. Esta es tan importante dentro del filme que se la intenta separar de su contexto natural (la película) mediante su edición discográfica. La razón de este intento de disociarla es que posee sus propias leyes constructivas, cuenta con parámetros muy concretos: altura, duración, timbre e intensidad. A partir de esto se establece un sistema de relaciones particulares que se desarrollan en el tiempo, tomando el papel de estabilizador de emociones y movimientos sobre la imagen. El

pionero cinematográfico de principios de siglo David Graffith decía que:*"...la música establece el ambiente y guía las emociones..."* (Xalabarder 1997: 11)

Esta importancia que se le adjudica dentro del cine genera por defecto un tratamiento como elemento autónomo, fuera del contexto fílmico. Aunque por un lado esto seria lo correcto si nuestra perspectiva de análisis fuera estrictamente musical, pero cinematográficamente sería un error. La música es un engranaje más del filme y junto con los otros elementos forman un contrapunto audiovisual cuyos componentes interactúan entre sí con un solo propósito: el de potenciar las posibilidades dramáticas narrativas de la película.

Por algo nos referimos a ella como "música de cine", incluso cuando no ha sido escrita especialmente para la película, como sucede al utilizar música preexistente. Es que desde que pasa a formar parte del filme se la entiende como música de cine, por más que las causas de su origen hayan sido otras. Según Bernard Herrman: **"***La música debe suplantar lo que los autores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar..."*. (Xalabarder 1997: 11)

2. JOHN WILLIAMS Y STEVEN SPIELBERG

John Williams es uno de los compositores fílmicos contemporáneos más admirado y que mayor número de admiradores posee en la actualidad. Reconocido también por sus temas musicales, por hacer un acercamiento íntimo y cuidadoso a la esencia del filme, donde las melodías principales identifican a los personajes y a los entresijos de cada historia. Y también porque representante la vuelta a un lenguaje y estilo de composición, que por muchos años había sido dejado de lado, la "música sinfónica". Su estilo se asocia al uso de grandes, completas y variadas orquestas, comparándoselo con los compositores provenientes de Europa Central que llegaron a Hollywood en los años 30 y 40.

Lleva junto a Steven Spielberg ya más de 40 años, son unas de las duplas compositor--director más significativas de la historia del cine. En su filmografía encontramos películas de ciencia-ficción como "Encuentros Cercanos del Tercer Tipo" (*Close Encounters of the Third Kind,* 1977), "El Mundo Perdido: Jurassic Park" (*The Lost World: Jurassic Park,* 1997), thrillers importantes como: "Tiburón" y dramas contundentes como la "Lista de Schindler" (*Schindler's List,* 1993) entre muchas otras. En la forma y estética compositiva de John Williams encontraremos todos los puntos que se desarrollan a continuación.

3. TEMPORALIZACIÓN Y SINCRONIZACIÓN

La temporalización es un efecto de valor agregado muy característico. La música al estar casi necesariamente en un tempo determinado también le otorga un tiempo a la imagen que por sí misma no tiene. Muchos son los elementos musicales que pueden influir en el desarrollo temporal de la imagen: velocidad rítmica, metro, sistema musical (tonal y atonal).

En las composiciones de John Williams para Steven Spielberg encontramos los diferentes tipos de sincronización:

- Sincronización de una escena completa: la música comienza con una escena determinada y termina cuando ésta lo hace.
- Sincronización hacia un punto clave: la música esta sincronizada y apuntada a un determinado momento previamente elegido._
- Puntuación musical de ciertas acciones físicas: seguimiento sincronizado de la acción física realizada por la música se denomina *"Mickey-Mousing"* (Música de Mickey), aludiendo a los dibujos animados de Walt Disney.

4. FUNCIONES EN LA MÚSICA DE CINE

En cuanto a la función que a partir de esas circunstancias la música desempeña en el cine, y partiendo como base de lo propuesto por Carmelo Saitta en: "LuLu: N4 Dosier: La Música y el Cine" (1992), Pueden deducirse dos tipos de funciones básicas en la música de cine: unas estructurales y otras dramática-narrativas. Estas aparecen en toda la música de John Williams:

Funciones Estructurales

- Función formal: "*...participa de la sintaxis general del filme, estableciendo relaciones formales...*"(Saitta 1992: 32)
- Función enmarcativa y delimitativa: Enmarca una determinada sucesión escénica dentro de un mismo continuo musical con el fin de aportar a la unidad narrativa y de establecer concretamente sus límites.
- Función articulatoria o de enlace: da coherencia y naturaliza secuencias de imágenes, muchas veces sin relación una de la otra.
- Función empática: formula o expresa sobre las imágenes en forma exagerada los colores y texturas, recayendo la forma musical sobre el ritmo y la composición visual. (Mickey-Mousing).

Funciones Dramáticas-Narrativas

- Función introductoria: la música en los créditos iniciales anuncia a grandes rasgos el carácter de la película
- Función de amplificación: Colabora en la definición del carácter emocional de la escena, o del temperamento de ésta y de los personajes.
- Función transformadora: la música en general (1) *"permite pasar de una situación teatral o argumental a otra... sin necesidad de que exista transformación manifiesta en la imagen..."* (Saitta 1992: 32)
- Función sustitutiva y/o asociativa: la música puede reemplazar (1) "*...alguna función argumental, en particular si ya se ha establecido un vínculo previo...*" (Saitta 1992: 32). También puede sustituir un personaje cuando ya existe una relación preestablecida entre él y la música. (Leitmotiv).
- Función informativa: nos puede dar información negativa o positiva de un personaje o de una situación sin que ella se revele claramente.
- Función de fondo: "*...acompaña una secuencia donde el silencio podría ser perturbante.*" (Saitta 1992: 32)

5. ELEMENTOS DE UNIDAD Y CONTINUIDAD

Los elementos que utiliza John Williams para dar sentido de unidad y continuidad en la composición de música de cine pueden ser los siguientes:

- Utilización de temas que se repiten bajo diferentes formas a lo largo de toda la película en forma de Leimotiv.
- Uso de una o varias melodías que identifiquen de alguna forma a la película y que aparezcan en los momentos claves.
- Es muy común la variación melódica proveniente de un Leimotiv o de un tema identificativo.
- Un elemento unificador es el uso de un mismo color orquestal.

6. TERRITORIALIDAD

Dentro del lenguaje compositivo encontramos herramientas para dar indicios de territorialidad (geográfica, social y temporal), por ejemplo en los clichés. Estos son asociaciones

musicales a determinados elementos que se encuentran en el inconsciente colectivo de la gente. Las asociaciones pueden tener varias fuentes:

- Las piezas sinfónicas: sobre todo las del siglo XIX.
- La fuente histórica: dar informaciones de determinadas épocas con la utilización de música correspondiente.
- También una fuente es la del lugar geográfico donde transcurre la acción, usando música original y/o con reminiscencias ya sea lo relacionado a lo instrumental, rítmico o melódico, propias de la región.
- Otra fuente es la que proviene del mismo arte cinematográfico, relacionada con la música utilizada para diferentes géneros.

Y en relación a las diferentes corrientes audiovisuales dentro del cine, la territorialidad se manifiesta en lo estético. La forma de hacer cine o cine y música de Williams y Spielberg son totalmente diferente a la de Gustavo Santaollalla o la del Dir. Alejandro Gonzáles Iñárritu, por ejemplo. Una nos remite a territorios del cine y la narración clásica, a la vuelta de la música sinfónica al cine proyectando su partitura, la cual está pensada y escrita en base al piano y lápiz y papel, en un sólido sentido artístico. Esto hace que su manera de concebir la música sea también tradicional y que encaja perfectamente con el estilo narrativo de Steven Spielberg. Totalmente lineal, sin de interrupciones, irrupciones, retrospecciones y anacronismos. También en la forma que diagrama sus historias, en su estructuras, muchas veces pensadas en sentido operístico por la variedad de sus personajes y por su despliegue. En cambio, la otra vertiente es todo lo contrario: una música no sinfónica, minimalista, despojada de manierismos, totalmente funcional generalmente sin solución de continuidad, con lenguajes musicales eclécticos, sobre una narración anacrónica, retrospectiva, llenas de flashback entre otro s recursos. Todo esto hace que uno se remita a territorios idiomáticos diferentes, ambos muy validos.

7. LEITMOTIV Y MELODÍAS IDENTIFICATIVAS

John Williams utiliza estas dos formas que consisten en el tratamiento que hace el compositor de sus temas sobre el discurso cinematográfico. Podríamos decir que hay dos tipos de procedimientos generales, uno es el Leimotiv y el otro el de Melodía/s identificativa/s o representativa/s del filme. La diferencia no radica en el tipo de composición melódica, sino en su tratamiento:

- El Leitmotiv: es la asignación de una melodía a personajes, símbolos, ideales, y puntos en conflicto de la historia, cada vez que determinados elementos aparecen o son aludidos, la música los puntualiza con su respectivo tema o leitmotiv.
- Melodía identificativa: tema musical que define las características argumentales pero no es aplicada a un elemento específico de la película, ni aparece cada vez que se alude al símbolo significante.

Podemos agregar que Williams retoma los procedimientos de los compositores de cine de los años de los años cuarenta, y esto produce una confirmación de esta estética, ya que la música de esta década en el cine está influenciada por la del romanticismo, y en especial Wagner.

Según Michel Chion en su libro *La Música en el Cine* (1997) las composiciones en la década del 40 siguen algunos criterios comunes: La música no esta concebida para que se oiga, se la piensa como un acompañamiento de las acciones y diálogos fundiéndose en una simbiosis audiovisual, sin que se pueda percibir algún nivel de autonomía. La música tiene el mismo tono expresivo que la narrativa visual. Tiene una función de amplificación emocional de lo que se trata de decir, expresa lo que la imagen hace, no agrega ni resta valor dramático.

En este mismo libro Michel Chion cita a Claudia Gorbman la cual desarrolla algunas de las funciones semióticas de la música en el cine de esta época. Extracto de *Unheard Melodies. Narrative Filme Music*:

a) remitir al espectador a las demarcaciones y a los niveles de la narración.
b) ilustrar, subrayar, acentuar y señalar a través de lo que podríamos llamar "puntuación de connotación" (Chion 1997: 125).

8. CONSTRUCCIONES TEMÁTICAS.

John Williams, en cuanto a sus construcciones temáticas, estaba en un punto intermedio de dos corrientes sumamente distintas y antagónicas. Por un lado, el relacionado a la música del cine clásico (década de 1940), y por otro al de la década del 1960 con compositores como Ennio Morricone. Este utilizó largas y refinadas construcciones melódicas, popularmente reconocibles y que a la vez servían como elemento dramatúrgico de las películas. Además la textura era generalmente homofónica, y el tema se percibe de una forma nítida sobre los demás componentes sonoros.

Williams representa la vuelta del estilo sinfónico con las técnicas operísticas del leitmotiv, pero para construir los temas principales en cambio, podríamos decir que toma el concepto de Ennio Morricone: melodías de fácil reconocimiento y asociación para el espectador y en consecuencia, de asimilación popular.

9. FORMAS DE GRABACIÓN Y ANÁLISIS: PICTURE CUEING

Esta es la forma que utiliza John Williams para grabar su música. El compositor, como siempre, tiene que seleccionar en una escena para musicalizar: los puntos muertos (dead cue), cuándo empezar y cuándo terminar. Una vez hecho este proceso y con la partitura ya terminada se graba a través de las "claves sobre la película" (Picture cuing).

El nombre del procedimiento surge porque mientras se graba la música el director orquestal sigue el fragmento del filme proyectado frente a este y a espaldas de los músicos necesitando algunas marcas que se desprendan de la pantalla y que estas a su vez sirvan como guía. Hay dos tipos de marcas (claves): los Punches y Streamers. Tanto el primero como el segundo son marcas que se hacen sobre la cinta y que al ser proyectada se reflejan sobre la pantalla, hoy en día estas marcas se realizan digitalmente:

- **El punch:** originariamente se utilizaba para marcar los "dead cue". Esta señal se construye haciendo un pinchazo (pequeña perforación) sobre la cinta, provocando al pasar por el proyector, una explosión de luz. En la partitura se indica con una cruz:

- **El streamers:** Pero aquel destello (punch), o perforación, necesitaba ser preparado. Entonces fue desarrollado un sistema donde el editor de música marcaría literalmente una línea (streamers) sobre la cinta de la película. Durante este momento se verá la línea que cruza a través de la pantalla de izquierda a derecha, cuando esta finalmente llega al borde derecho está marcando el dead cue con el destello de luz:

En base a esto se puede representar de esta forma en la partitura:

Ejemplo N°1

Este trabajo hace una síntesis entre los procedimientos reales de la industria con los lenguajes y procedimientos que se fue desarrollando y armando a lo largo del libro *Música de Cine, John Williams & Steven Spielberg* (2014) de Hernán Pérez, como una necesidad de encontrar una metodología para el análisis. A continuación unas de las formas de análisis.

10. GUÍA DE TEMAS

La guía de temas consiste en una secuencia de ítems con los indicadores de DVD y soundtrack pero que en lugar de hacerlo sobre una partitura completa en continuidad, sobre cada uno de estos ítems puntos va a ir escrito el fragmento musical correspondiente en una forma muy reducida y sintética, con la frase musical más representativa de esa sección y que esta nos sirva para la compresión y análisis de la escena:

DVD 00:00:51 al 00: 02:55 SoundTrack, pista Nº2 *The Island Prologue* (0:00)

- **00:01:00**-(00:16) Se escucha "Tema de Peligro", cuando la cámara hace un plano general de la Isla.
- **00:01.18**-(00:35**)** Sobre la costa un Yate, clusters diatónicos, sobre una frase descendente en el grave, generan mal presentimiento.

Ejemplo 2

- **00:01:55**-(01:14) *Glissandos* de cuerdas con movimientos paralelos descendentes, sobre acordes mayores. Esto ocurre sobre un permanente efecto del sintetizador que modula de intensidad, aumentando y disminuyendo. *La escena contin*úa…

Ejemplo 3

El Picture Cueing en cierta forma hace alusión a esa forma de componer y de vincularse con el oficio de la música de cine que, este es el caso de John Williams y Steven Spielberg. Además de ser la forma de grabar elegida por este compositor, analógicamente lo podemos relacionar con un compromiso y consecuencia artística, una forma de entender la música de cine. Donde ésta es articula con solución de continuidad sobre la imagen, con altos niveles de connotación narrativa, con recursos extraordinarios que ofrece la multiplicidad tímbricas de una orquesta sinfónica. Siempre desde el lado de un compositor que desde su lápiz y papel trata de resaltar y jerarquizar al cine como un contrapunto audiovisual.

11. REFERENCIAS

Chión, Michel. 1997. *La Música en el Cine*. Madrid: Paidós.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington &. Indianapolis: Indiana University.

Hagen, Earle. 1971. *Scoring for Filmes*. Los Angeles: Alfred Publishing Co.

Pérez, Hernán. 2014. *Música de Cine: John Williams & Steven Spielberg*. Santa Fe (Argentina): Ediciones UNL.

Saitta, Carmelo: "LuLu N4. Dosier: ¿Hay una música para el cine, hay un cine para la música?" Buenos Aires, Ricordi, Noviembre 1992.

Xalabarder, Conrrado. 1997. *Enciclopedia de las Bandas Sonoras*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta.

LUCES Y SONIDOS DE BUENOS AIRES: EL TANGO Y LOS ORÍGENES DEL CINE SONORO ARGENTINO

Jimena Jauregui
FSOC-UBA. jimenajauregui@gmail.com

En 1933 se estrenaron en Buenos Aires las primeras películas sonoras de producción nacional. ¡Tango! y *Los tres berretines*, realizadas respectivamente por *Argentina Sono Film* y *Lumiton,* incorporaron el sonido óptico con el tango como común denominador. Su carácter fundacional constituye un hito en la historia del cine argentino así como una instancia clave de la mediatización de la música popular. Los modos de construcción del espacio urbano en ambas películas así como los cambios con respecto a la escucha musical que conllevó la emergencia de la cinematografía sonora permiten problematizar los cruces entre músicas y territorialidades en sus convergencias mediáticas.

PALABRAS CLAVE: Tango. Cine sonoro. Fonografismo

Em 1933 estrearam em Buenos Aires os primeiros filmes sonoros de produção nacional: Tango! e Los tres berretines. Realizadas respectivamente por *Argentina Sono Film* e *Lumiton,* incorporaram o som ótico com o tango como denominador comum. Seu caráter fundador constitui un marco na história do cinema argentino, bem como uma instância chave da mediatização da música popular. Os modos de construção do espaço urbano em ambos os filmes, assim como as mudanças no que se refere à escuta musical levou ao surgimento da cinematografía sonora permitem problematizar os cruzamentos entre músicas e territorialidades em suas convergências midiáticas.

PALAVRAS-CHAVE: Tango. Cinema sonoro. Fonografismo.

1. INTRODUCCIÓN

En la historia del cine argentino la llegada del sonoro y la conformación de las primeras productoras nacionales a comienzos de la década del treinta constituyen un punto de referencia obligado. ¡Tango! y *Los tres berretines* se estrenaron en Buenos Aires entre los meses de abril y mayo de 1933. Con el tango como protagonista inauguraron el género musical y la comedia costumbrista parlante de origen local. La presente ponencia propone un análisis de ambos films en su puesta en serie dentro de una perspectiva semiohistórica de la mediatización de la música y sus vínculos con la construcción de lo urbano[1].

El principal interés reside en indagar las transformaciones respecto a la escucha musical que conllevó la emergencia de la cinematografía con sonido óptico en sus convergencias con la industria discográfica y la conformación del paisaje urbano en el contrapunto de los componentes visuales y sonoros que ambas películas construyen en relación al tango. Esta mirada-escucha se fundamenta en dos premisas centrales.

En primer lugar, partimos de considerar que el alcance de las técnicas de impresión del sonido en el film y sus prácticas de intercambio discursivo, aunque relegadas en el estudio de su especificidad[2], constituyen un punto de inflexión en el campo de la comunicación visual pero también un hecho clave del desarrollo de la música popular y su mediatización. Antes de la conformación de los medios de sonido no estaban fijados géneros como el tango o el jazz (Fernández, 2008a) y la articulación fonográfica con en el cine otorgó visibilidad a las figuras musicales explotando el sistema del *hit* y contribuyendo a su consagración en ídolos masivos (Koldobsky, 2008).

Por otra parte, por el concepto de ciudad referimos a una configuración *espacial no exclusivamente territorial* en su relación inescindible con los medios de comunicación (Fernández, 2008a: 11). Así como no hay ciudad sin mediatización, la construcción mediática de lo urbano permite problematizar los cruces entre medios, músicas y territorialidades. Específicamente, "los medios de sonido constituyen espacios sociales como la *gran ciudad* y lo *global*, en el sentido que el tango es, al mismo tiempo, la música del Río de la Plata y un éxito mundial". (Fernández, 2008b: 19).

Nos encontramos frente a una *música local* que, aunque globalizada, permanece asociada a un territorio y a un grupo cultural específico como ámbito de definición e identificación del género (Ochoa, 2003), en tensión con el desarrollo internacional del *tango* nómade. Para Pelinsky, "existen dos 'tipos ideales' de tango: el endocultural, sendentario y territorializado en el Río de la Plata, y el transcultural, diaspórico, nómade y reterriotiralizado sobre diversas culturas" (2000: 21). En esta encrucijada, abordaremos la relación trazada ente el tango y la ciudad de Buenos Aires en un nodo central de su mediatización.

Cabe destacar, en primera instancia, el amplio recorrido de estudios de los vínculos entre el desarrollo cinematográfico nacional y el tango. Getino (1998) reconoce al género musical rioplatense como uno de los principales impulsores de la producción argentina de films sonoros y su expansión en Latinoamérica[3]. Del mismo modo, la obra fundadora de Couselo (1978) recupera los distintos estadios del binomio gestado a partir del corto *Tango argentino* realizado por Eugenio Py para la Casa Lepage a comienzos del siglo XX.

1 El trabajo se inscribe el recorrido de investigación de los proyectos UBACyT dirigidos por José Luis Fernández dedicados al estudio de los vínculos entre medios y espacio urbano. Asimismo, es continuación de los lineamientos planteados en el X Congreso de IASPM-AL.

2 Chion (1993: 10) señala: "Hasta hoy, las teorías sobre el cine, en conjunto, han eludido prácticamente la cuestión del sonido". Sin embargo, cabe destacar los avances desarrollados en el área en los últimos años (López Cano, 2014).

3 "Los personajes no serían ya sólo 'sentimientos' para ser 'vistos'; el tango –ahora escuchado- ayudaría en gran medida a que tales sentimientos pudieran calar hondo en las grandes masas latinoamericanas" (Getino, 1998: 16).

En trabajos más recientes, la presencia del tango en el cine se ha reconocido como manifestación de procesos sociales y culturales vinculados a la construcción de imágenes de lo nacional durante los años treinta (Gil Mariño, 2012). En esa línea se ubica la referencia a las primeras tomas de *¡Tango!* como síntesis de una *modernidad primitiva* asumida por la música porteña[4] (Garramuño, 2007), mientras *Los tres berretines*, ha sido considerada una reflexión cómica sobre la modernización, el consumo y la cultura de masas (Karush, 2013).

Asimismo, la creación de las productoras *Argentina Sono Film* y *Lumiton,* responsables de ¡Tango! y *Los tres berretines* respectivamente, es equiparada a los orígenes de la industria discográfica y radial en tanto resultado del esfuerzo de pequeños empresarios[5]. Sin embargo, la convergencia del sistema mediático atraviesa e impacta en distintas series de la construcción del cine sonoro como *novedad* discursiva. Dispositivos, géneros, lenguajes y prácticas sociales se articulan en el período *broadcasting de base sonora* (Fernández, 2014) donde la gran industria musical se constituye alrededor de los medios de sonido con el soporte multimediático de la gráfica y el cine.

En este marco, intentaremos brindar un acercamiento a las películas pioneras citadas junto con aquellas que componen sus principales condiciones de producción y los metadiscursos de la prensa local que refieren a sus estrenos y al advenimiento del sonoro. El estudio comparativo pretende iluminar zonas poco exploradas en el estudio aislado de cada film y vincular la novedad técnica que ambos representan con sus modos sociales de apropiación.

4 Garramuño (2007) postula que en las décadas de 1920 y 1930 tango y samba comenzaron a percibirse como músicas nacionales en la combinación de su rasgo primitivo con un proceso de intensa modernización, manifestándose en los primeros largometrajes argentinos y brasileños.

5 Ángel Mentasti, uno de los fundadores de *Argentina Sono Film*, encarna el modelo de empresario emprendedor en tanto inmigrante de recursos modestos, sin experiencia en producción cultural pero con aptitudes en ventas y *marketing* (Karush, 2013). *Lumiton*, por su parte, fue fundada por César Guerrico, Enrique Susini, Luis Romero y Miguel Mujica, conocidos como *los locos de la azotea*, responsables de la primera transmisión radial argentina en 1920.

2. LUCES Y SONIDOS DE BUENOS AIRES

Los primeros largometrajes nacionales con sonido óptico estrenados en Buenos Aires en el otoño de 1933 sitúan su propuesta ficcional en la ciudad. Ambos construyen el espacio social del *barrio* porteño en vinculación con el tango. Sin embargo, los rasgos atribuidos en cada caso a este ámbito urbano y sus sociabilidades configuran escenarios disímiles de los modos de habitar en las primeras décadas del siglo XX.

Con Susini como encargado de la dirección para *Lumiton, Los tres berretines* introduce desde su apertura la mirada del espectador dentro del agitado tránsito de la ciudad moderna. Constituyendo un registro documental (Manrupe y Portela, 1995), automóviles, tranvías y peatones a paso acelerado recorren la zona céntrica lindante a la Plaza San Martín. A medida que se presentan los créditos iniciales, las imágenes se integran en un acompañamiento musical instrumental. No es el sonido del tango sino el del jazz en la orquesta de Duke Ellington el que refuerza el ritmo frenético de una capital cosmopolita.

El recorrido por las calles continúa alejándose de la congestión céntrica, hasta que la estridencia de la trompeta es interrumpida por ruidos de igual intensidad. Los gritos de los niños que juegan al fútbol en la vereda y las campanadas de la iglesia dan la bienvenida al barrio donde se encuentra la ferretería del inmigrante español Manuel Sequeiro (Figura 1). La primera escena que allí se desarrolla resume el conflicto narrativo. Dos clientas rechazan la compra de un calentador eléctrico por no corresponder al modelo visto en el cinematógrafo y un pelotazo irrumpe en el local. Se introducen así dos de los berretines o pasiones porteñas que junto con el tango aquejan a este padre de familia: mientras la esposa y la hija descuidan

la casa por ir al cine, uno de sus hijos quiere ser futbolista y otro compositor de tangos. Sólo el hijo arquitecto respeta el mandato paterno pero es abatido por la desocupación.

FIGURA 1. Barrio y centro de la ciudad de Buenos Aires en *Los tres berretines* al ritmo del jazz.

Distinta es la secuencia inicial en ¡Tango!, dirigida por Luis Moglia Barth, donde el ámbito urbano se presenta a través de la interpretación de Azucena Maizani de los versos del Manuel Romero en el tango *Canción de Buenos Aires*. La caracterización de la ciudad plasmada en la letra será la que se desarrolle a lo largo de la película: la visión nostálgica de quien añora a la distancia al tango *nacido en el suburbio* porteño y que se lleva en el *criollo corazón*. Será París el *otro cielo* al que viaja un cantor engañado en búsqueda de un amor que, como el tango, siempre lo ha estado esperando en el barrio orillero.

Antes de finalizar la canción, no obstante, son los intertítulos los que anuncian el primer espacio de inscripción del relato. Como marcas de transición entre el cine mudo y el sonoro, el texto presenta al arrabal donde el tango reina[6]. Se suceden posteriormente imágenes del Riachuelo con su cafetín y del *barrio humilde*, lugar de pertenencia y reencuentro. Aunque este ámbito se opone al centro porteño en la voz de los personajes, las imágenes céntricas no corresponden a Buenos Aires sino a París. Es entre el suburbio porteño y la capital europea que transita el tango, siendo señalado el primero como su origen legítimo. La alusión en el film a la deformación del tango parisienne[7] se corresponde con la opinión plasmada al respecto en publicaciones de la época[8].

FIGURA 2. El Riachuelo en Buenos Aires y el centro urbano de París en ¡Tango!

En referencia a la construcción espacial en ¡Tango!, Garramuño (2007) sostiene que la apelación al barrio típico responde a una articulación con la modernidad tecnológica que conlleva la incorporación del sonido. La síntesis de esta tensión entre tradición y modernidad, estaría expresada en la imagen del puente del Riachuelo, símbolo a la vez del ambiente industrial y del barrio típico de La Boca (Figura 2).

6 "Arrabal. Callejas que se cruzan en el corte aprendido del corte de un malevo, rincón porteño donde el tango reina y es el silencio de la noche, himno y caricia, llanto y oración." (Primer intertítulo, ¡Tango!).

7 En la escena final el personaje de Alberto dice a Tita: "El tango sos vos misma, nuestro barrio, nuestros amigos. Solamente en el suburbio de Buenos Aires los tangos tienen alma". A lo que Bonito agrega: "Y pensar que en Europa hemos aguantado cada marcha japonesa como si fuera un tango."

8 En *Caras y Caretas* del 22 de noviembre de 1912 la nota "La invasión del cabaret" describía con humor la importación local del cabaret parisino como contrapartida de la exportación del tango y las quejas del público porteño por el modo parisién de bailar. En la misma línea, otra nota del 31 de enero de 1914, sintetiza en su título "El tango caricaturizado" la descripción del tango bailado en la capital francesa en su exageración de exotismo e hibridez.

Por otra parte, desde una tercera posición y como principal precedente al sonido óptico nacional, vale destacar la construcción de la ciudad en *Las Luces de Buenos Aires* del director chileno Adelqui Millar. De allí ¡Tango! tomaría su fórmula, el director Manuel Romero sus primeras experiencias y Susini, presente en la filmación, a los futuros técnicos de *Lumiton* (Karush, 2013). Con producción de *Paramount* y filmada en los estudios franceses de *Joinville-le-Pont*, fue estrenada en 1931 contando con el primer protagónico sonoro de Gardel. Su representación del gaucho ubicaba al tango en tensión con el campo y las canciones camperas, mientras las luces llegaban de un centro urbano de rasgos genéricos de difícil identificación geográfica.

En una entrevista realizada a Adelqui Millar en *Antena* en 1947, el director recordaba el pedido de Gardel de no vestirse de gaucho ya que como hombre de ciudad temía resultar inverosímil para el público[9]. Tal testimonio contrasta con el hecho de que hasta comienzos de la década del veinte primaban entre sus grabaciones las tonadas, zambas, valses y estilos. A ello se suma la relación ya establecida en el cine por la imagen de Valentino bailando tango con traje gauchesco en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de 1921. La figura de Gardel funciona, en este marco, como mediadora de la oposición campo y ciudad en su interpretación tanto de canciones camperas como *El Rosal*, como del tango *Tomo y obligo*.

Por el contrario, las películas pioneras del cine sonoro nacional no vuelven sobre este vínculo con el campo, sino que presentan distintos escenarios de Buenos Aires con tomas de exterior y reconstruyen el espacio porteño desde ópticas diversas. En ¡Tango!, como fuera mencionado, tres ámbitos componen el suburbio como origen legítimo del tango en oposición al centro parisino: el cafetín del Riachuelo, el *arrabal malevo* y el *barrio de la infancia*. Este barrio humilde e inalterado frente al paso del tiempo se diferencia del barrio urbanizado de clase media habitado por familias de origen inmigrante que interaccionan con los avances modernos en *Los tres berretines*.

En esta última película, el tango se sitúa en el café con sus palquitos para orquestas, ámbito de recreación fuera de la casa familiar. Es notoria al respecto la ausencia de la radio al interior del hogar. Cabe señalar que en el guión original de la obra teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, la radio era junto con el fútbol y el tango uno de los berretines porteños. En el film, sin embargo, no hay imágenes del aparato receptor ni de sus prácticas de escucha. Su lugar central en la comunicación de la época sólo se observa en la aparición de relatores durante escenas de un partido de fútbol.

Aquella pasión es reemplazada por el cinematógrafo cuando, en un acto de autorreferenciación, el cine nacional se ve a sí mismo en el comienzo de su desarrollo industrial. Así como en ¡Tango!, las imágenes no pueden analizarse por fuera de la novedad discursiva que presenta la incorporación sonora. Se torna indispensable, por consiguiente, reparar en las transformaciones que acompañaron la apropiación social del sonido óptico no sólo respecto a la expectación cinematográfica sino también en la escucha musical.

3. TANGO, CINE Y FONOGRAFISMO: TRANSFORMACIONES EN LA RECEPCIÓN MUSICAL

En su edición del 31 de mayo de 1930 la revista *Caras y Caretas* anunciaba "El disco sonoro hizo 'sonar' las orquestas de cine de Buenos Aires". El firmante periodista Emilio Dupuy de Lome exponía las distintas posturas de los actores nacionales involucrados. Por un lado, el "nuevo invento norteamericano" se denuncia como la causa de la desocupación de las orquestas y de la desaparición del gusto por la música argentina, así como de la propia lengua y del alma nacional. El tango sería relegado, como refiere un compositor nacional, en tanto "las nuevas generaciones se acostumbrarán a oír nada más que shimmys y fox trots" y dado

9 "Che, viejo...No me hagas salir de gaucho...Yo soy hombre de Buenos Aires...Canto las cosas de la tierra...pero he vivido toda mi vida en la ciudad y la siento más que nada... ¿Crees que el público me aceptará?" (Antena, 12 de agosto de 1947, pág. 12).

que, como agrega un "defensor del idioma", "al escuchar en el cinematógrafo más que diálogos y canciones ingleses, se les olvidará la lengua de sus mayores".

Asimismo, el cine sonoro se presenta como síntoma de la selección de una nueva forma de rédito económico, de un modo de expectación sin pausas requerido por el público y del progreso inherente a un nuevo tipo de sociedad. De este modo, mientras un director de orquesta afirmaba que "ese invento será un progreso, pero debe prohibirse en beneficio de los músicos nacionales", un distribuidor de cintas sonoras sentenciaba que "el progreso no puede detenerse por campañas nacionalistas".

Las controversias citadas referían al estadio intermedio del "film sonoro a base de fonógrafos". Este momento de transición previo al sonido óptico fue encabezado a nivel industrial por la compañía *Warner Bros*. entre 1926 y 1931 bajo el sistema *Vitaphone* dando origen a las *talkies* o *talking pictures*. Consistía en la sincronización mecánica de la rotación de un disco de 33 rpm de 40 cm de diámetro con el proyector (Bonello, 2012). Esta modalidad fue empleada en más de mil cortos limitados por los aproximados once minutos que la grabación podía durar para ajustarse a cada rollo de película. Uno de sus aportes significativos fue en beneficio de la calidad sonora a partir de la incorporación del amplificador a válvulas de Lee De Forest y altavoces ubicados debajo de la pantalla.

Tras un primer ensayo con música y efectos en el film *Don Juan* de 1926, el sistema *Vitaphone* fue finalmente utilizado en el largometraje *The jazz singer* estrenado el 6 de octubre de 1927. En Argentina, *Muñequitas porteñas* de José Agustín Ferreyra, con producción de Adolfo Z. Wilson para *Patagonia* y distribuido por *Terra* (Manrupe y Portela, 1995) fue considerado en 1931 el primer film con sonido de la cinematografía argentina valiéndose del *Vitaphone* (Getino, 1998). Entre su musicalización se encontraba el tango *Muñequita* compuesto por Francisco Lomuto.

Sin embargo, la conjunción de cine y fonógrafo en el ámbito local había atravesado un primer período experimental entre 1907 y 1911. En esta etapa se realizaron 32 cortos de entre 60 y 80 metros, extensión que permitía escenificar una canción o una situación de sainete y que en su mayoría tenían relación con el tango (Couselo, 1977). Lo cierto es que las técnicas de sonido en discos presentaban cuantiosos problemas de sincronismo, sumados a los inconvenientes para la distribución conjunta de discos y films. Con una leve vibración o un surco dañado la púa saltaba y era necesario reiniciar la proyección o bien que el operador intentara saltar de un surco a otro entre las risas y gritos del público (Bonello, 2012).

El sonido óptico, desarrollado a partir del *Phonofilm*, también de De Forest pero perfeccionado por Theodore Case y Earl Sponable, venía a solucionar aquellos inconvenientes. En 1926 William Fox, representante de *Fox Film Corporation* adquiere la patente de este nuevo sistema denominado *Movietone* capaz de imprimir el sonido directamente en la película. Esta sería finalmente la modalidad empleada para la realización de ¡Tango! y *Los tres berretines* por las primeras productoras nacionales.

No obstante, la relación entre cinematógrafo y disco continuaría vigente y adoptaría una nueva modalidad. La publicidad de las compañías discográficas comenzó a promocionar las grabaciones de las canciones incluidas en las películas y alimentó la conformación del *star system*. Tal fue el caso del sello *Nacional-Odeón* distribuido por Glücksmann en los avisos que anunciaban los tangos *Tomo y Obligo* y *Canto por no llorar*, de Carlos Gardel y Enrique Delfino respectivamente, a partir de su inclusión en *Las luces de Buenos Aires* (Figura 3).

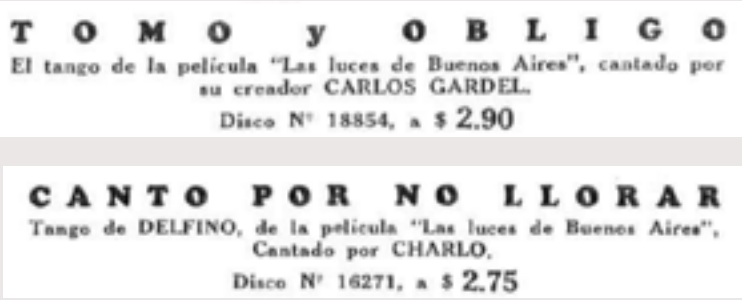



FIGURA 3. Fragmentos de publicidad Nacional- Odeón. *Caras y Caretas*, 31 de octubre de 1931.

Lo que el disco permitía en este caso al presentarse como complemento del film era el reiterar la escuchar del tema musical atrapado en la película tantas veces como fuera requerido y en un espacio privado del hogar. El director Aldequi Millar recordaba al respecto que en la proyección de *Las luces de Buenos Aires* a pedido del público se debía detener el avance del film para que se repitiera el fragmento canción.

> Muy pocas veces, en la historia del cine, fue necesario no sólo detener la exhibición, sino dar máquina atrás, dicho sea ello sin metáfora, para escuchar de nuevo la canción (...) los empresarios avisados, tenían un disco fonográfico con la canción "Tomo y obligo" listo para su propagación, conectado a los parlantes, a fin de evitar el molesto y no siempre exacto dar vuelta el acto correspondiente a la música.[10]

La interpretación musical cinematográfica sentaba de este modo el germen del formato videoclip (Koldobsky, 2008) e inauguraba una práctica social de escucha colectiva, en una posición corporal pasiva, audiovisual y sin posibilidad de alterar ni reiterar el transcurrir temporal lineal de la secuencia sonora. A su vez, con la posibilidad técnica del sonido óptico se producen cambios a nivel de los géneros discursivos. El musical se presenta como uno de los nacientes y fecundos géneros cinematográficos. A la transición representada por *The jazz Singer* se suma *The Broadway Melody* de la *Metro-Goldwin-Mayer*, primer film sonoro ganador del Óscar a mejor película en 1929.

El musical es el género el que adopta *Argentina Sono Film* para su producción primigenia continuando la iniciativa de *Paramount* mediante la voz y figura de Gardel. *Lumiton* opta, en cambio, por servirse de la temática del tango más que de sus melodías a partir de una comedia de origen teatral. De este modo, mientras ¡Tango! es caracterizado como una antología de canciones y artistas de gran éxito comercial, *Los tres berretines* se considero el primer film sonoro argentino de descripción costumbrista (Manrupe y Portela, 1995).

Por parte de la crítica, ni la inclusión de los números musicales dentro del avance del relato como estrategia propia del musical, ni la representación cinematográfica de una obra teatral de gran éxito era calificada positivamente. En *Caras y Caretas*, bajo el título *Un film porteño* se define a ¡Tango! como "una película en la que el tango tiene, sino la palabra, al menos los lamentos, las contorsiones y algo que, de vez en cuando, parece música"[11]. De este modo, se advierte que "no es con películas adobadas con estrellas de la canción popular, compositores y actores célebres en los escenarios revisteriles que se hará cinematógrafo digno". Por el contrario, se sostiene que lo que el cine argentino necesita es mejorar "lo que el teatro presenta, eludiendo sus temas, sus arrabaleros ambientes y hasta sus mismos actores."

Los mismos reclamos se reiterarán en diversas notas dentro de la misma sección *Cinco Minutos de Intervalo*. A fines de 1933 se advertía sobre la necesaria evaluación de las películas. "No es posible comparar un film de tan mala índole artística como *Los tres berretines* (en el que, como en nuestro mal teatro, se halaga el mal gusto de cierto público), ni una obra como *Los caballeros de cemento,* ni el desastroso *Tango,* con el *Linyera,* de Enrique Larreta"[12]. En concordancia, ya a comienzos de 1934, en una mirada retrospectiva sobre los primeros meses de la cinematografía nacional se diagnostica que se "toma el más deplorable de los caminos. El sendero que ha arrastrado a la muerte artística a nuestro teatro: el de los éxitos fáciles, de las obras 'hechas' para que un actor repita sus caricaturas..."[13].

10 *Antena*, 12 de agosto de 1947, p. 13.

11 *Caras y Caretas*, 27 de mayo de 1933, p. 37.

12 *Caras y Caretas*, 18 de noviembre de 1933, p. 36.

13 *Caras y Caretas*, 24 de febrero de 1934, p. 49.

Esta posición sustentada desde una revista popular y de contenido general como *Caras y Caretas*, coincidía con la línea expresada por Carlos Alberto Pessano[14] en *Cinegraf*. En su editorial de la publicación especializada de Editorial Atlántida entre 1932 y 1938, su principal premisa era que el cine argentino requería de intérpretes que no hayan pertenecido al teatro ni alimentaran pretensiones de estrella, así como de temáticas que evitasen al tango como referente de lo nacional. *Las Luces de Buenos Aires* era en este marco señalado como responsable de "avergonzarnos en el extranjero" (Spadaccini, 2012: 16).

A partir del proceso de industrialización abierto con el cine sonoro se acrecentaba la controversia entre su estatuto artístico y masivo. En una ciudad en proceso de modernización se expandía una práctica de entretenimiento fuera del espacio privado que prescindía de la interpretación de los músicos en las salas y suponía un nuevo modo de contacto con los artistas. El tango no sólo perduraba a pesar de las críticas sino que se erigía en uno de los motivos de éxito del cine argentino en Latinoamérica.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A comienzos de la década del treinta, las primeras películas nacionales con sonido óptico constituyen el surgimiento de un fenómeno mediático *novedoso* en la articulación de distintas series[15]. A nivel del dispositivo técnico se incorpora la posibilidad de sincronización audiovisual del *sound-on-film*. Desde la serie de los géneros y estilos discursivos, se constituyen los inicios del musical y la comedia costumbrista parlante. Al mismo tiempo, se generan nuevas prácticas de intercambio discursivo en relación al modo de recepción cinematográfico y a la escucha fonográfica.

Lejos de un determinismo tecnológico, la posibilidad de la incorporación sonora al film desde la técnica de sincronización con el disco suscitó diversas controversias y adecuaciones hasta alcanzar su adopción por parte de la industria internacional. A su vez, dentro del universo sonoro disponible, fue la música la materia audible privilegiada. Más aún, fueron los géneros populares consolidados previamente por la industria discográfica y la radio, como el tango y el jazz, los que ocuparon el papel protagónico y propiciaron a partir de sus figuras y temáticas la transición del mudo al sonoro.

En el nacimiento de las primeras productoras cinematográficas nacionales, la inclusión de la música se conformó a partir de dos vías de géneros fundantes. El musical, ya consagrado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood, y la comedia costumbrista éxito de la temporada teatral porteña. A pesar de que el tango fue considerado uno de los factores que intervino en consagración de la denominada década de oro del cine argentino, las críticas recibidas por ambos films en sus estrenos no celebraban esta conjunción. La repetición del fragmento canción, el sostenimiento del sistema de estrellas y los recursos de los personajes típicos del teatro popular fueron catalogados como componentes de un cine de bajo valor artístico y cultural.

Basados en esta diferencia de género, algunos estudios han primando el registro ficcional y documental realizado en *Los tres berretines* en su representación de los modos de vida de la sociedad porteña de la época (Karush, 2013; Manrupe Portela, 1995). Otros abordajes,

14 En 1936 Pessano asumió como director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino, orientado a "dirigir la producción local, con la idea de generar un cine de arte, ligado a la defensa de valores religiosos, folclóricos e históricos, en detrimento del cine de 'muchedumbres' que producían los 'comerciantes' locales sobre la base del tango y el melodrama" (Kriger, 2009: 28).

15 "La aparición de un fenómeno discursivo mediático depende de que –en el contexto y con el impulso, conflictivos ambos, de un cierto estilo de época- se articulen elementos de las historias particulares (de las tecnologías utilizables en comunicación, los géneros y estilos discursivos y las costumbres de intercambio comunicacional disponibles) generando efectos, a su vez, sobre el propio estilo de época" (Fernández, 2008: 33).

en cambio, han focalizado en ¡Tango! como hito de la primer película sonora nacional (Garramuño, 2007) a pesar de la estrecha proximidad del estreno de su sucesora. Sin embargo, el análisis comparativo realizado ha dado cuenta de los modos diversos de apelación al vínculo establecido entre el tango y la construcción espacial y simbólica de la ciudad de Buenos Aires.

En estrecha ligazón con *Las luces de Buenos Aires* desde aspectos técnicos, comerciales y artísticos, las producciones locales no correspondieron a la dicotomía campo-ciudad planteada en el guión de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero. Ambas se situaron, en cambio, en el barrio porteño como lugar originario y legítimo del tango pero a partir de referencias espaciales y temporales divergentes.

Para el caso de ¡Tango!, la añoranza nostálgica se despliega sobre una Buenos Aires pasada, ubicada en el arrabal y el barrio pobre. En un espacio perdido en el tiempo, inmutable, donde vive el alma del tango frente a los cambios que amenazan desde el centro parisino. Los modos habitacionales representados corresponden al conventillo y a sociabilidades sin correlato entre los conceptos de hogar y familia. La producción de *Lumiton*, por su parte, sostiene su problemática argumental sobre la base de las trasformaciones contemporáneas que atraviesan la sociedad porteña. Situados en una ciudad moderna y cosmopolita donde conviven el tango y el jazz, la unidad familiar como núcleo de sociabilidad primaria es atacada por las nuevas modalidades del entretenimiento.

En esta tensión, puede plantearse que ¡Tango! no presenta un ejemplo de la sociedad de consumo y la cultura de masas analizada por Karush (2013) respecto a *Los tres berretines*. Tampoco este último film corresponde a la apelación a lo típico y la tradición que describe Garramuño (2007) como tensión constitutiva del tango respecto de la producción sonora de *Argentina Sono Film*. La mirada conjunta y dialógica de ambos largometrajes permite, no obstante, dar cuenta de la conformación de distintos universos discursivos que sitúan al tango como elemento transicional y conflictivo del proceso modernizador argentino.

La ciudad se presenta como una construcción que, más allá de sus límites territoriales, traza junto al tango sus diferentes fronteras en contraposición al campo, al centro europeo y al suburbio. Es la *novedad* del sonido óptico la que atraviesa, a su vez, el sentido de lo moderno y de un nuevo modo de comunicación cinematográfica que no puede aislarse de su proceso de producción y recepción.

Asimismo, la apelación a figuras y a ambientes del tango que se habían desarrollado durante el período mudo, adquiere junto a la incorporación musical un nuevo estatuto. Son las propias letras de los tangos las que tematizan y se inscriben en el avance del relato. Es el contacto con la industria discográfica y la figura del artista devenido en ídolo popular el que consolida formas de escucha que prescinden de la *performance* de los músicos en la sala y conforman nuevos géneros del cine.

Diversas fueron las prácticas articuladas para que tras debates y controversias los intentos de sincronización entre imagen y sonido devolvieran al cine su carácter originario. Desde el quinetoscopio de Edison y su conjunción fonográfica, lejos de una imposición técnica, hubo que esperar varias décadas y un sinnúmero de formatos para que la impresión de sonido en la película se consolidara en su uso social. El atender a esta trasformación es comprender un aspecto central de la sociedad porteña que en los años treinta reconocía las luces de Buenos Aires en el sonido del tango.

BIBLIOGRAFÍA

Bonello, Oscar. 2012. "El sonido desde 1900 hasta nuestros días". En *La aventura del sonido y la música* (pp. 153-184). Buenos Aires: Editorial Alsina.

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Couselo, José Miguel. 1977. "El tango en el cine". En *La historia del tango* (pp. 1291-1328). Buenos Aires: Corregidor.

Fernández, José Luis. 2014. "Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas". En *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.

_____ 2012. *La construcción de la audiencia radiofónica*. Buenos Aires: Líber.

_____ 2008a. *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.

_____ 2008b. "Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido". *L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada.* UBACyT, Nº 1.

Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Getino, Octavio. 1998. "Historia y dependencia". En *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (pp. 10-76). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Gil Mariño, Nuria. 2012. "El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta". *Imagofagia*, N° 5.

Karush, Matthew. 2013. *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida, 1920-1946.* Buenos Aires: Ariel.

Koldobsky, Daniela. 2008. "El fonografismo visto desde el cine: música, baile y visualidad del artista". *LIS. Letra, imagen, sonido: la construcción mediática de la ciudad*, Año 1, N°1: 105-114.

Kriger, Clara. 2010. "Un recorrido bibliográfico por el cine argentino". *Imagofagia*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios del Cine y Audiovisual*, N°2.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra. 1995. *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*, Buenos Aires: Norma.

Pelinski, Ramón (Comp.) 2000. *Tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Spadaccini, Silvana. 2012. "Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión. *Imagofagia*". ASAECA. Dossier, N°5.

Audiovisuales

Las luces de Buenos Aires. 1931. Dir. Adelqui Millar.

¡Tango! 1933. Dir. Moglia Barth

Los tres berretines. 1933. Dir. Enrique T. Susini.

LOS TERRITORIOS MEDIÁTICOS DE LA REPRESIÓN Y LA RESISTENCIA: URUGUAY, 1972-1985

Marita Fornaro Bordolli
Universidad de la República, Uruguay. Contacto: diazfor@adinet.com.uy

Este trabajo presenta resultados de investigación sobre la utilización de la música popular durante el período de dictadura sufrido por Uruguay entre 1972 y 1985. A partir de los conceptos de territorio, espacio y lugares emblemáticos, analizamos los territorios físicos y mediáticos en los que el gobierno dictatorial y las comunidades de resistencia –con censura de por medio– desarrollaron estrategias de expresión de sus respectivos proyectos de país. Interesa también la vinculación entre estos tipos de territorio: cómo a través de la radiodifusión y la industria fonográfica, los espacios topográficos en los que se desarrollaron los rituales civiles se expandieron a territorios virtuales en red, en los que dichos rituales se reelaboraron y, en discos y casetes, permanecieron como testigos.

PALABRAS CLAVE: territorialidad, territorios mediáticos, música uruguaya, música y dictadura, lugares emblemáticos

Este artigo apresenta resultados de pesquisa sobre o uso da música popular durante o período de ditadura pelo qualpassou oUruguai, entre 1972 e 1985. A partir dos conceitos de território, espaço e lugares emblemáticos, analizar-se-ãoos territórios físicos e midiáticos nos quais o governoditatorial e as comunidades de resistência – sobforteintervenção da censura –desenvolveramsuasestratégias de expressão de seus projetos de país. Interessa saber, ainda, o vínculo entre estes tipos de território: como, através da radiofusão e da indústria fonográfica, os espaços topográficos os quais quese desenvolveram os rituais cívicose expandiram emterritóriosvirtuaisem rede; como tais rituais se reelaboram e, por meio de discos e de fitas casete, permaneceram como testemunhas.

PALAVRAS-CHAVE: territorialidade, territórios mediáticos, música uruguaia, música e ditadura, lugares emblemáticos.

1. MARCO TEÓRICO: DE TERRITORIOS, LUGARES Y MÚSICAS

Este trabajo presenta parte de los resultados de la investigación que desarrollamos sobre la presencia de la música popular durante la dictadura cívico-militar sufrida por Uruguay entre 1973 y 1985. Ampliando el enfoque de trabajos anteriores (Fornaro 2009, 2012, 2013 a, b; 2014 a, b), nos interesa reflexionar sobre esa presencia en relación con los conceptos de espacio, medios y territorios. El concepto de territorio ha evolucionado desde su utilización exclusivamente topográfica para incluir la mirada sobre las relaciones sociales que semantizan o resemantizan los espacios, y los contenidos conceptuales de los lugares físicos a su vez otorgan significación a las relaciones sociales. El concepto clásico de territorio suponía un espacio continuo, mientras que en la actualidad, pensados estos territorios desde diversas Ciencias Sociales, pueden ser concebidos como espacios fragmentados, lugares en red, sin que exista otra contigüidad que la ideológica. Estos territorios físicos, por otra parte, se deben concebir vinculados con la dimensión virtual.

Interesa también para nuestro trabajo el concepto de "lugares emblemáticos", desarrollado por Michel Maffesoli (2007) a propósito del interaccionismo simbólico que se gesta en estos lugares. A partir del concepto de *medianza* de Berque (1986), Maffesoli propone el de *relianza* para atender aquello que "me vuelve a ligar con los demás". Este camino conduce a otorgar importancia a los "componentes sensibles y concretos" (2007:43), a lo sensorial de la cercanía, a los rituales que hacen de un lugar un *topos* cargado de emociones, donde el tiempo toma forma, donde se da la exacerbación de lo emocional y lo sensible.

> Es conveniente insistir en esta dimensión comunicacional, intersubjetiva del espacio contemporáneo; para decirlo en otros términos, insistir en el hecho de que su arquitectónica cultural es tan importante como su arquitectura física. O, al menos, que existe entre ellas una reversibilidad constante y fecunda (2007:45).

En este trabajo analizaremos cómo se desarrolló la dimensión política y la dimensión conmemorativa a las que alude Maffesoli en los espacios donde se visibilizaron proyectos de país (Fornaro, 2014b) planteados por el gobierno de facto uruguayo y sus seguidores y por las comunidades de resistencia a ese gobierno, y cómo la música y los medios fueron de suma importancia en esa construcción cultural del territorio –que deviene territorio ideológico–, en el que se identifican lugares especialmente propicios para el ritual civil.

2. LOS TERRITORIOS TOPOGRÁFICOS DE LA MÚSICA OFICIAL

Retomando nuestro último trabajo sobre este tema (Fornaro, 2014b), planteamos aquí, de manera resumida, las identidades imaginadas por los protagonistas del golpe dictatorial y de la oposición, en un juego de poder y resistencia que se desarrolla a través de una relación centrada en la alteridad. En el período inmediatamente anterior a la dictadura y durante todo su transcurso puede verse, siguiendo la terminología de Manuel Castells (1997), la constitución de una "identidad de resistencia" que siente en las autoridades ilegítimas al "otro", al enemigo; y que, por su parte, constituye "el otro", la amenaza, para la "identidad proyecto" elaborada por quienes detentaron el poder *de facto*. A su vez, esa comunidad de resistencia también tiene su propio proyecto de país, que, para amplios sectores, no consiste en un retorno a la democracia anterior sino en la construcción de una sociedad nueva. Son comunidades imaginadas, en el sentido de Benedict Anderson (1993), que se enfrentan en sus respectivas idealizaciones.

Las autoridades *de facto* elaboraron un proyecto de país estructurado militarmente, ordenado en torno a un héroe patrio y un ejército idealizados y a una comunidad de civiles sumisa y al mismo tiempo entusiasta de estos "nuevos" valores. Ese proyecto de país incluyó la demarcación de territorios donde se dio visibilidad al culto a ese héroe, José Artigas, y a ese

ejército. Se construyen lugares emblemáticos y, puesto que gran parte del ceremonial estuvo centrado en Montevideo, en esta ciudad se concretan los dos grandes proyectos monumentales que llevó a cabo el gobierno dictatorial: la Plaza de la Bandera y el Mausoleo construido debajo de la estatua ecuestre de José Artigas, obra del escultor Ángel Zanelli que caracteriza a la Plaza Independencia desde 1923. Estos dos lugares constituyen espacios de ritual civil, donde se congregan quienes apoyan al régimen y quienes deben concurrir, obligados por el estricto control ejercido sobre funcionarios públicos y escolares. A ellos debe agregarse la Plaza del Ejército, lugar emblemático de temática específica en el que no se fomentó la participación popular como en los anteriores. Son lugares fijos donde la música característica del régimen, las marchas militares (Fornaro, 2014a) son interpretadas en vivo y a través de la megafonía, junto a himnos –desde el Himno Nacional hasta un Himno a Artigas compuesto especialmente durante este período– y música académica devenida en música popularizada. En el resto del país se enfatizaron las solemnidades, sobre todo en fechas patrias, en lugares marcados por la historia, pues el gobierno dictatorial quiso asimilar su acción a la de los héroes y acontecimientos que forjaron la nación: Florida, donde se proclamó la independencia; Colonia del Sacramento, donde la resistencia española al Imperio Portugués fue objeto de una relectura como símbolo de resistencia; o Las Piedras, Canelones, donde el héroe nacional, José Artigas, venció al ejército español.

A estos lugares públicos, abiertos, deben agregarse las numerosas ocasiones de "música en movimiento" en desfiles, donde las bandas militares –incluidas las bandas infantiles creadas durante el régimen– eran reforzadas con música militar emitida desde megafonía.

Por otra parte, y también fuera de la capital, se constituyeron territorios destinados a la música popular que aparecen teñidos de la ideología dictatorial. Diferenciamos dos tipos: los festivales organizados desde la oficialidad –entre los que destaca "Canciones a mi patria"– y las festividades de carácter tradicionalista ya existentes, reutilizadas a favor del régimen. Este enfoque fue anotado por Cosse y Markarián (1996) al analizar los festejos del "Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825", que hicieron del año 1975 el "Año de la Orientalidad". El concepto histórico de "oriental" como ciudadanía legal para los uruguayos, que resulta de la denominación colonial del territorio como "Banda Oriental del Río Uruguay", es tomado por el gobierno dictatorial como elemento clave para una especie de refundación del país, que incluye el énfasis en una mirada historicista y la utilización de la música popular de raíz tradicional. La patria, por oposición a las corrientes ideológicas "foráneas" que se consideraban una amenaza, se vinculó fuertemente a lo vernáculo, a lo gauchesco, cuya celebración se vio exarcebada:

> Las iniciativas que tendieran a la exaltación de las costumbres y hábitos asociados al *Uruguay criollo* fueron incentivadas oficialmente. Esta pretensión de reformulación del bagage simbólico se operó por diferentes medios: por un lado, se procuró revitalizar las "fiestas criollas", realizando jineteadas, torneos de payadores, asados con cuero; por otra parte, se exaltaron las diversas corrientes intelectuales que reivindicaban esta tradición cultural. [...] Los espectáculos tradicionales –canciones y bailes folclóricos, torneos de destrezas físicas y comidas típicas– se transformaron y adaptaron a los nuevos requerimientos. En ese proceso existieron instancias para la creación musical, uniendo los contenidos apropiados al momento político con estilos más antiguos. (Cosse y Markarián, 1996: 78-79).

3. LOS TERRITORIOS MEDIÁTICOS DE LA MÚSICA OFICIAL

Las manifestaciones musicales que acabamos de describir fueron frecuentemente utilizadas en la radiodifusión, acompañando la comunicación oficial del régimen. También fueron grabadas por diferentes tipos de agrupaciones en el formato de discos de vinilo. Es el caso de *Canciones patrias y marchas militares uruguayas*, por la Banda de Música de la Escuela Mi-

litar, editado por Clave en 1978. Cabe señalar que este sello, como otros que editaron discos de música en apoyo de la dictadura –como Sondor y los discos del "Año de la Orientalidad"–, también produjeron constantemente música de oposición al régimen, muchas veces censurada. Las autoridades también propiciaron la grabación de discos de vinilo como "Folklore Oriental", producido por el Departamento de Relaciones Públicas del Ministerio del Interior y editado por el sello Orfeo en 1975. En este disco, diferentes canciones de autores conocidos (Osiris Rodríguez Castillo, por ejemplo) o de creadores efímeros que surgieron con el apoyo del régimen son interpretadas por conjuntos de las Jefaturas de Policía de diferentes Departamentos del país; los intérpretes de un *pericón* y una *zamba-canción* son identificados como "Dirección Nacional de Información e Inteligencia", en el absurdo de que la tan temida DINARP, como un todo, aparece en el papel de "ejecutor" de las obras (Fornaro, 2014a).

La música militar también invadió el "paisaje sonoro doméstico", pues era imposible escuchar radio sin que la sonoridad de las marchas se hiciera presente en los hogares. Las marchas, y una especialmente –la *25 de Agosto*[1], compuesta por Alberto Ballestrino, un militar de clara pertenencia a la ultraderecha– acompañaron la difusión de toda ceremonia, todo comunicado a la población, todos los "Actos Institucionales" mediante los que se gobernó.

Las marchas militares constituyeron, por lo tanto, un género que, si bien fue frecuentado por las bandas militares profesionales del país desde el siglo XIX y se sigue utilizando en ese contexto hasta la actualidad, tuvo un auge durante el período dictatorial, para, con el retorno de la democracia, quedar nuevamente acotado a los contextos militares y a los festejos patrios que incluyen desfiles de ese carácter.

Además de la música específicamente militar, el proyecto de país formulado desde los conductores del régimen dictatorial priorizó las manifestaciones "folklóricas" –en realidad "proyecciones" del folklore o "folklorismos" (Vega, 1959; Martí, 1996)– por atribuirlas a una cultura asociada a la figura idealizada del gaucho. Esto llevó al fomento de las festividades de corte tradicionalista, como ya hemos mencionado, con un fundamento ideológico que atribuye a lo folklórico, a lo "telúrico", un valor moralizante vinculado a una imagen del gaucho como héroe de una patria también idealizada y concebida como semejante al proyecto de país construido desde el régimen. En oposición, toda música extranjera, ya fuera por origen o por idioma, fue considerada una amenaza, aunque supusiera la paradoja de provenir de países que apoyaban abierta o encubiertamente al régimen. Es el caso del rock en general y del rock uruguayo en particular, desaparecido de la escena pública durante todo el período.

Además de la radiodifusión, deben mencionarse los noticiarios cinematográficos, en especial la serie "Uruguay hoy", elaborada entre 1979 y 1984 por la Dirección Nacional de Información e Inteligencia al estilo del No-Do español. Estos noticiarios han sido objeto de análisis por parte de Aldo Marchesi (2001); aquí mencionaremos algunos aspectos del uso de la música, ya que aparece como objeto de noticia, con carácter diegético; como ambiente para un determinado tema o bien como música incidental; estas dos últimas posibilidades en su función audiovisual no diegética. Así, cuando se hace referencia al festejo del "Día del Niño Oriental", se recurre a la *Oda a la Alegría*, de Beethoven, a pesar de que la imagen muestra los megacoros tan queridos por los regímenes totalitarios; o cuando se elige como tema la Colonia del Sacramento, se utiliza la reconstrucción del "minué montonero" realizada por Lauro Ayestarán y Flor de María Rodríguez de Ayestarán, y aparecen actores –posiblemente bailarines del Ballet Folklórico del Uruguay, según información recabada– para trazar un "cuadro viviente" de la época.

El "minué montonero", adaptación del minué europeo, tomó en el Río de la Plata carácter de género asociado a la corriente independentista (Ayestarán y Rodríguez de Ayestarán, 1965), y debe tenerse en cuenta que Rodríguez de Ayestarán fue la organizadora de este Ballet, encomendado por las autoridades del régimen. Pero este video interesa, además,

1 La marcha lleva como nombre la fecha de la Declaratoria de la Independencia de Uruguay, que fue el 25 de agosto de 1830.

porque reitera un enfoque que está presente también en la "sintonía" compartida por todos los noticieros: la historia como mecanismo de validación de la "modernidad" y el progreso económico, de los que también se ufanaba el gobierno. Así, al final del recorrido histórico, mientras una pareja vestida a la manera de la época colonial recorre las murallas, en el Río de la Plata se ve avanzar una de las naves que en la década de 1970 unían Buenos Aires con Montevideo, y esto permite entroncar la imagen de reconstrucción histórica con la visión de la llegada de turistas a un país supuestamente exitoso y aceptado.

4. LA MÚSICA DE LA RESISTENCIA: ENTRE LOS TERRITORIOS FÍSICOS Y VIRTUALES

La comunidad de resistencia también desarrolló, con diversos grados de censura según el momento del régimen, sus territorios físicos de expresión: los escenarios de carnaval, los recitales en teatros y pequeños locales y, en los útlmos años de este período, grandes espectáculos, marchas y concentraciones. Nos ocuparemos especialmente del territorio físico y virtual de los conciertos en estadios, donde se dio una situación de máxima cohesión social por la música, constituyendo un *topos* cargado de emociones, con una comunicación que incluía intensamente lo sensible –sonoro, visual– y lo proxémico.

Los conciertos en estadios fueron objeto de censura desde los primeros intentos, como resultado de su potencialidad para convocar la oposición al régimen y la solidaridad con causas internacionales. Así, el 24 de febrero de 1973 se llevó a cabo el "Festival de la Solidaridad con Chile y Vietnam", en el que participaron músicos populares y académicos –Alfredo Zitarrosa, Vera Sienra, los grupos de rock nacional Psiglo y el Syndikato, la Camerata Punta del Este, y músicos extranjeros como Víctor Heredia, Quilapayún y el estadounidense Dean Reed, de cuyo paso por Montevideo nos hemos ocupado en otro trabajo (Fornaro, 2013b) y quien invitaba a los participantes a expresarse: "¡Fuera los milicos! ¡Libertad! A ver si nos oye Bordaberry[2] desde su casa" (Magnone, 2014:1). A partir de este momento, la censura enfatizó su vigilancia sobre eventos multitudinarios, ya con prohibición expresa. Muy a menudo, la prohibición se hacía casi en el momento del espectáculo, buscando un mayor perjuicio y con el fin de evitar posibles "conflictos" previos. Es el caso del concierto "Todos al Estadio", organizado en 1979 por y con músicos uruguayos, la generación que se había constituido desde 1973, muchos integrando la corriente pluriestética del llamado "Canto Popular Uruguayo". Reproducimos el relato de Mateo Magnone:

> En la tribuna Olímpica, tras gestiones encabezadas por Jorge "Choncho" Lazaroff, se iba a realizar el Festival de la Música Popular Uruguaya –bajo la consigna "Todos al Estadio"–, que contaría con la presencia de más de 70 músicos (el propio "Choncho", Leo Maslíah, Larbanois-Carrero, Rubén Olivera, Rumbo, Canciones para no dormir la siesta, Montresvideo, etc.). El mismo día del Festival, con todo el trabajo de producción hecho y las entradas vendidas, la dictadura decidió prohibirlo. La devolución de las entradas se llevaría a cabo los días 27 y 28. Ningún espectador se acercó a reclamar (Magnone, 2014:1).

En los años finales del proceso, debilitado el control, surgen los conciertos de resistencia: "A las murgas las viste el pueblo", en diciembre de 1983; "Todos", festival organizado en marzo de 1984 por la efímera Asociación de la Música Popular Uruguaya (ADEMPU) y en el que participaron Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, recién retornados al país; "De regreso", el recital de retorno del dúo "Los Olimareños"; "Juntos", con grandes figuras de exiliados, la protagónica murga "Falta y Resto" (*cfr.* Fornaro, 2011) y el brasileño Chico Buarque (Fornaro, 2014b).

Interesa detenernos un momento en la vinculación entre estos espacios físicos donde se consumaron los rituales civiles de la apertura democrática con la música como protagonista

2 Juan María Bordaberry fue el presidente uruguayo que participó en el proceso de abandono de la democracia, transformándose de presidente constitucional en dictador.

y su pervivencia en el vinilo. Todos los espectáculos que acabamos de citar fueron editados en vinilo, y algunos están hoy disponibles en CD. El vinilo y el casete constituyeron, así, un territorio mediático que permitió la permanencia y la reelaboración de estos rituales en otros contextos. En la memoria de la autora aparece hoy la imagen del Estadio Franzini durante el espectáculo organizado por ADEMPU: el escenario con sus máscaras, los encendedores prendidos –imagen hoy tan trivializada–, la excitación y, también, el miedo gestado en años de censura. Así, el territorio enclavado en lo topográfico, caracterizado por la *relianza* propuesta por Maffesoli, se transforma, se expande a partir de la edición fonográfica en un territorio virtual en red, en el que participa una comunidad construida por determinadas actitudes compartidas.

5. NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS TERRITORIOS

Los territorios y las comunidades continúan desarrollándose, mutando, hasta la actualidad: las marchas militares están presentes en *Youtube*, con decenas de comentarios a favor y en contra; las canciones de resistencia también, en ocasiones en sitios que las incluyen especialmente. Las resemantizaciones han sido muchas, incluido el territorio simbólico de la nostalgia; algunas conservan parte de sus funciones de resistencia, otras han sido resemantizadas como apoyo a los partidos de izquierda que hoy gobiernan democráticamente el país (*No nos moverán*, por ejemplo, asociada en Uruguay a Dean Reed)[3]. Algunos lugares emblemáticos han mutado también físicamente: es el caso de la Plaza de la Bandera, hoy Plaza de la Democracia. La ceremonia inaugural, en 2014, incluye banda militar y escolares... cantando la conocida *Adelante*, que popularizó Naiara Ruz en España, utilizada por el popular programa "Operación triunfo" de ese país en 2006 y que fuera asociada publicitariamente al BBVA y a la Liga Española de Fútbol en 2009[4]. Cabe pensar que el fácil espíritu de optimismo del texto y las características del género himno que caracterizan a la canción hayan sido considerados para marcar la diferencia con la estética que llevó a la edificación de la antigua Plaza de la Bandera; sin embargo, debe anotarse también el alejamiento de la estética –y la carga ideológica– que en general marcó la producción de música asociada políticamente a los partidos uruguayos de izquierda.

Por último, cabe mencionar un territorio que permanece vigente y que supone la negación de la música: el del silencio, vinculado a las marchas que toman ese nombre para marcar la presencia de los desaparecidos aún no encontrados, una máxima situación de no-lugar. Esa negación del sonido es a la que alude Mario Benedetti en su poema *Desaparecidos* cuando los nombra en un territorio donde la música no puede oírse. Pese al riesgo de repetirnos, cerramos este trabajo con un fragmento de este poema, que alude a territorios aún teñidos de horror: "Están en algún sitio / concertados / desconcertados / sordos".

REFERENCIAS

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas*. *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Berque, Augustin. 1986. *Le sauvage et l'artifice*. París: Gallimard.

Castells, Manuel. 1997. *La era de la información. Economía, sociedad y cultural Vol. 2. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza.

3 Ver https://www.youtube.com/watch?v=kv5DQ4uQgq8. Consultado el 1° de junio de 2014.

4 Ver https://www.youtube.com/watch?v=S57kjldTZSs. Consultado el 1° de junio de 2014.

Cosse, Isabela y Vania Markarián. 1996. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Trilce.

Fornaro, Marita. 2004. "Músicas que nos representan, música que nos ocultan... Un análisis sobre músicas populares uruguayas del siglo XX". En: Josep Martí y Silvia Martínez (org.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual.* Madrid: Ministerio de Cultura.

_____. 2009. "Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguaya hasta 1985". En: *Boletín Música de Casa de las Américas.* También disponible en: http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/24/revistaboletin24.php?pagina=boletin.

_____. 2011. "'1811' de *Falta y Resto:* una murga, una época, una épica". Edición crítica (CD). Montevideo: Sondor/EUM.

_____. 2012. "Veinticinco años después del 'amanecer': músicas populares uruguayas luego de la dictadura militar 1973-1985". En: *Músicas e saberes em trânsito.* Lisboa: Colibri/Sociedad de Etnomusicología (SibE).

_____. 2013a. "Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana* N° 24. Madrid: ICCMU.

_____. 2013b. "Communities, territories and genres on the Uruguayan 'resistance music', 1962-2011". Conferencia presentada en el Congreso Internacional "Protest music in the twentieth century". Lucca: Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini/Universidad de Granada.

_____. 2014a. "Music and Propaganda: Contexts and Repertoires in the Second Half of the 20th Century in Uruguay". En: Massimiliano Sala (org.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Turnhout: Brepols.

_____. 2014b. "Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973-1985)". En: *Resonancias,* vol. 18, n° 34, pp. 49-67. También disponible en http://resonancias.uc.cl/es/

Maffesoli, Michel. 2007. "La potencia de los lugares emblemáticos". En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales.* Vol.14, N° 44.

Magnone, 2014. "Las voces del Estadio Centenario, Primera Parte. En: http://www.aguantenche.com.uy/2014/04/las-voces-del-estadio-primera-parte/

Marchesi, Aldo. 2001. *El Uruguay de la Dictadura. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario.* Montevideo: Trilce.

Martí, Josep. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición.* Barcelona: Rousel.

Vega, Carlos. 1959. *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y notas para su historia en la Argentina.* Buenos Aires: Nova.

CULTURA, INTIMIDADE, SENTIMENTO E MEDIAÇÕES - ALGUNS ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DAS CANÇÕES ROMÂNTICAS NO BRASIL

Martha Tupinambá de Ulhôa

Martha Tupinambá de Ulhôa. Professora Titular, Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO. Pesquisadora do CNPq. Contato: mulhoa@unirio.br.

Simone Luci Pereira

Simone Luci Pereira. Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática – UNIP. Contato: simonelp@uol.com.br.

Comunicação dupla apresenta algumas reflexões que vem sendo elaboradas para um livro sobre canções românticas no Brasil a partir de referencial interdisciplinar (Frith 1997; Martín-Barbero, 1997, 1999, 2004; Monsivais 2010; Moore 2012; Stokes 2010). A primeira parte com aspectos antropológicos e históricos relacionados à memória, identidade e mediação (a cargo de Simone Pereira) em especial as apropriações e usos das canções românticas pelos receptores, entendendo a complexidade das construções de sentido e negociações que se acham imbricadas nas experiências do cotidiano dos ouvintes. Em seguida a discussão de aspectos musicológicos (a cargo de Martha Ulhôa), focalizando os gestos musicais relacionados à "intimidade", e como tais gestos, ligados ao arranjo e à construção da persona vocal, se comportam.

PALAVRAS-CHAVE: Canção romântica; Mediação; Intimidade; Melodrama.

Esta doble comunicación presenta algunas reflexiones que han sido elaboradas para un libro en preparación sobre las canciones románticas en Brasil, a partir de una perspectiva interdisciplinaria (Frith 1997; Martin-Barbero, 1997, 1999, 2004; Monsiváis 2010; Moore 2012; Stokes 2010). La primera parte, trata aspectos antropológicos e históricos relacionados con la memoria, la identidad y mediación (a cargo de Simone Pereira); en especial, la comprensión de la complejidad en la construcción de significados y en las negociaciones que están imbricadas en las experiencias de vida cotidiana de los oyentes. En seguida, la discusión de aspectos musicológicos (a cargo de Martha Ulhôa), centrándose en los gestos musicales relacionados con la "intimidad", y como tales gestos, vinculados al arreglo y la construcción de la persona vocal, se comportan.

PALABRAS CLAVE: Canción romántica; Mediación; Intimidad; Melodrama.

1. MEMÓRIA E IDENTIDADE NA RECEPÇÃO DA CANÇÃO ROMÂNTICA

Canções que falam de amor e dos sentimentos ligados às relações amorosas vêm despertando o interesse e atenção de estudiosos de variadas áreas do conhecimento. Mesmo sendo encaradas como mera distração, reforçadoras de ideologias patriarcais, bregas, cafonas ou kitschs, as chamadas canções românticas parecem revelar aspectos mais amplos da escuta e das apropriações variadas que os ouvintes fazem delas. Martin Stokes (2010) analisa a música popular na Turquia, focalizando as relações entre música, política e emoções acionando reconhecimentos e identificações por parte do público, tornando possivel entender complexas narrativas e imaginários da nação, articuladas com questões sobre a modernidade e a vida pública naquele país. De maneira análoga - mas analisando outro contexto e com métodos diferentes - Carlos Monsiváis (2010) interpretou o bolero como elemento de certa "educação sentimental" latinoamericana, uma "escola narrativa" ou forma de encarar a vida que permeia aspectos diversos da subjetividade (por mais amplo que isso possa ser).

O melodrama - entendido como uma narrativa do exagero, do paradoxo e do registro ético em que as diferenças sociais, assim como as dores e penas de amor, aparecem como expressões exemplares de situações fatalistas que revelam vícios e virtudes - apresenta-se como matriz cultural que se mostra atuante e estruturante em narrativas do cinema, literatura e na canção, mais propriamente nas chamadas canções românticas. Segundo Martín-Barbero (1997), as matrizes culturais expressam universalidades, tradições, memórias e resgatam seletivamente na Modernidade traços de um passado e de um tempo aparentemente perdidos. São dimensões universais, capazes de ativar mecanismos coletivos de identificações e apropriações. Como universais, as matrizes culturais possuem formas que podem ser encontradas nas variadas manifestações que compõem historicamente o cotidiano, expressando formas de saber e artes de fazer, cujas estruturas fundamentam a realização de operações simbólicas capazes de articular - via narrativa - memórias, sonhos, desejos, realizações.

2. MEDIAÇÕES

A retórica do excesso no melodrama é construída a partir de ideia da existência de um cânone e seu Outro. O fato de o melodrama – a despeito de sua grande influência e presença em diversos formatos da cultura popular de massas, como também de sua estrutura narrativa e sua retórica própria constituírem-se numa estratégia de comunicação que se relaciona com diferentes universos culturais – ser rechaçado pela alta cultura como sinônimo de mau gosto, anacrônico, cafona devido ao seu apelo ao sentimentalismo, revela aspectos importantes do jogo de forças em que está imerso o campo da cultura. Um campo (Bourdieu, 1988) em que a luta material e simbólica por legitimidades e por hegemonia (Gramsci, 1978) mostra-se em seu aspecto político, articulador dos sentidos que os processos econômicos e ligados ao poder têm para a sociedade. Nesse sentido, vai se operando um desvio metodológico que, se afastando do primado do econômico (como na clássica separação marxista entre infra-estrutura e super-estrututra) e da ideia de que o espaço cultural é mero reflexo das bases materiais já estipuladas, coloca a cultura como eixo do debate. É este desvio metodológico para o campo da cultura que aqui assinalamos e que trará as bases para a ideia das *mediações* (Martin-Barbero, 1997, 2004)

Os Estudos Culturais Britânicos (com o qual a perspectiva das mediações estabelece direto diálogo), ao afirmarem a cultura como questão chave para o entendimento dos processos sociais, salientam-na como cultura comum, ordinária, numa relação em que a vida diária não deve estar ausente da reflexão em que o cotidiano deve ser o foco principal de interpretação, sempre numa perspectiva de se pensar a materialidade da vida. De maneira geral, estes estudos questionavam uma acepção comum até então (e ainda vista hoje) de tomar a cultura popular e os gostos e escolhas das camadas baixas como fruto da imposição dos *media*, sem levar em conta os valores, atitudes e gostos das pessoas comuns, bem como as práticas e experiências da vida ordinária. A proposta seria, em lugar disso, perceber

a complexa rede de negociações, num misto de resistências e incorporações em relação ao mundo cultural estabelecido.

Michel de Certeau (1994) elabora uma teoria dos usos sociais como operadores das formas de apropriação, numa reflexão que interpreta a relação dialógica entre os detalhes e os processos globais. Desta maneira, o cotidiano surge como *lócus* possível de apreensão de papéis informais e formas de resistência e réplica que escapam aos papéis prescritos, nesta multiplicidade de mediações na vida de todo dia, ressaltando a margem de resistência possível, a improvisação, a capacidade de subverter os padrões impostos. Há no cotidiano, segundo o autor, uma outra lógica – aquela dos usos –que não necessariamente corrobora com a lógica dominante dos meios, das instituições.

Esta noção de cotidiano se mostra presente na concepção das mediações. As mediações seriam formas de percepção da realidade, maneiras pelas quais uma mensagem, no caso musical, chega ao seu ouvinte e lhe afeta, gerando uma formulação de sentidos e de usos em sua vida diária[1]. Trazendo estas concepções para nossa reflexão sobre as canções românticas, seria refletir sobre os modos como os ouvintes se apropriam desta música, a inserem em suas vidas, fazem usos em seu cotidiano, organizando maneiras de ser, agir, construir identidades, sociabilidades. Sendo assim, não nos parece que exista neste processo uma mera reprodução de padrões e ideologias impostas, mas sim escutas diferenciadas com produções de sentidos plurais, sem que, no entanto, isto signifique um receptor completamente autônomo a tudo que lhe é direcionado pelos meios.

As mediações devem ser vistas de maneira historicizada, localizadas em tempos, espaços, públicos, meios, formatos diferentes, em que, para cada caso analisado, deve-se perceber as medições próprias e específicas do modo de apropriação das mensagens. É importante recuperar, entre outras, como forma de mediação, a situação de escuta e contato com as canções (Pereira, 2007): como a música era e é ouvida: no rádio, em família, com amigos, no trabalho ou sozinho; se a partir dos Lps, Cds, Mp3, *streaming*, reuniões em casas de amigos, se em *shows*. Pode-se levar em consideração, como também sugere Martín-Barbero (1997), a competência cultural do receptor, o que ele está acostumado a ouvir, a quais performances musicais está familiarizado e com as quais se identifica, qual o seu repertório. O conceito de mediação, no entanto, não se refere apenas à cultura formal, engloba também a cultura dos bairros, das cidades, dos grupos urbanos, sendo uma marca cultural viabilizada pela experiência cotidiana. Desta forma, é necessário atentar para as leituras diferenciadas que estes ouvintes podem fazer das canções, dependendo de sua educação formal, mas também de seu repertório musical, dos locais vividos, de suas relações com as técnicas e suportes midiáticos, etc. Compreender assim, quais recursos performáticos, midiáticos, subjetivos, imaginários podem ser facilitadores (ou não) deste encontro.

Pablo Vila (1996) nos ajuda a adensar esta reflexão quando discute as identidades narrativas construídas pelos ouvintes através e a partir da música. Embora o autor não fale em mediações, mas sim em articulações e interpelações, suas considerações caminham de maneira próxima ao que tratamos aqui, ou seja, no caminho de reflexão que entende que os sentidos da canção não se esgotam no texto musical (seja suas letras, sua estruturação musical, arranjos, performance, etc), mas se completam nas apropriações diferenciadas e variadas com as quais os ouvintes elaboram sentidos de si, identidades e visões de mundo. Ele aponta a dificuldade que a ideia de articulação e interpelação enfrenta por um lado ao não localizar e analisar sujeitos sociais concretos em suas análises e por outro lado, ao não poder explicar porque algumas formas de interpelação "funcionam" mais que outras, mesmo tendo como ponto de partida a sombra gramsciana e sua ideia de hegemonia e as consequentes lutas discursivas próprias às construções e negociações de sentido e identidade. Assim, Vila foca sua argumentação na questão da narrativa e seu uso teórico e metodológi-

1 DeNora (2000) também propõe uma reflexão sobre os usos da música no cotidiano, nas escutas que ocorrem em situações dispersas, sem perceber nisso uma possível regressão da audição ou uma desatenção alienante dos ouvintes.

co, compreendida como categoria epistemológica e esquema cognitivo capaz de referir-se às formas com que atores sociais concretos se apropriam das canções e a partir disso, porque algumas formas de interpelação têm mais êxito que outras. Isso porque nas narrativas, os indivíduos buscam construir um sentido, uma coerência para suas vidas, articulando passado, presente e futuro na forma de metas e desejos, construindo tramas argumentativas seletivas em que real e imaginário, memórias voluntárias e involuntárias, esquecimentos, silêncios se compõem de maneira complexa trazendo á tona as construções identitárias nas quais as músicas exercem papel de artefato cultural privilegiado para as construções de si e dos outros.

Ao contar suas vidas, os ouvintes constroem-se como sujeitos de sua própria história, em que as canções entram como aportes para salientar aspectos, marcas fatos importantes, ajudar a compreender motivações que os levaram a uma ação ou caminho e não outro, expressam o que buscam e almejam para sua vida privada, suas relações amorosas, como também para sua vida em geral. No caso das canções românticas, traços melodramáticos sobre o amor, o sofrimento, a realização amorosa parecem estimula-los a encarem-se como sujeitos das emoções que os tomam, indivíduos que tem nestas narrativas musicais elementos para a construção de modelos de subjetividade e de narrativas de si, marcadas pela emotividade, é certo, mas que expressam aspectos das sensibilidades contemporâneas não só no âmbito privado, mas na esfera pública.

Sendo a mediação este espaço onde é possível compreender as interações entre produção e recepção, vai se esboçando uma complexa e nada simplista ou esquemática trama onde se percebe que aquilo que as canções de publico massivo entoam não responde unicamente aos requisitos industriais e estratégias mercadológicos, mas também a exigências e demandas que advêm da trama cultural e dos modos de escuta dos ouvintes.

3. DETALHES TÃO PEQUENOS... GESTOS MUSICAIS E INTIMIDADE

Esta seção trata da parte musicológica, ou seja, como os músicos fazem para representar intimidade e sentimento em suas performances. Mais especificamente são discutidos os gestos musicais relacionados à “intimidade”, e como tais gestos—em especial a escolha de instrumentos por parte do arranjador, e a construção da persona vocal por parte do cantor—se comportam na música romântica no Brasil. O exemplo emblemático é a canção “Detalhes” de 1971, composição de Roberto e Erasmo Carlos, sucesso de público e de crítica, que como diz Paulo Cesar de Araújo foi o “marco definitivo da consolidação de Roberto Carlos como o maior cantor romântico do país” [2] “Detalhes”, continua Araújo é uma “canção de dor-de-cotovelo moderna, na qual o amante não destila vingança nem ódio, mas uma mensagem sarcástica e provocativa, lembrando que num grande amor pequenos detalhes se agigantam com o tempo.” Além de levantar hipóteses sobre quem poderia ter sido a musa inspiradora da canção, Araújo menciona o crédito a ser dado (pelo sucesso da canção) à introdução composta pelo arranjador norte-americano Jimmy Wisner (1931-).

De fato, a melodia introdutória composta por Wisner é tão marcante que passou a fazer parte integrante da canção. Nos shows de Roberto Carlos, que invariavelmente tem “Detalhes” no repertório, há um reconhecimento instantâneo da platéia no segundo em que as primeiras notas da introdução soam. Na versão original a melodia da introdução é feita pela flauta, que numa linha arpejada sublinha as funções harmônicas usadas na canção (segundo grau com função subdominante; acorde da tônica como acorde perfeito e em seguida como acorde com sétima maior).

2 É utilizada uma cópia do livro *Roberto Carlos em detalhes* (Editora Planeta, 2006) em *word*, sem paginação, baixada da internet e hoje indisponível, por conta do processo judicial movido pelo cantor ao autor do livro.

Depois da melodia introdutória na flauta é o som do *glockenspiel*, pequeno mas que se destaca pela tessitura aguda, que ilustra o "detalhe" como arquétipo sonoro – algo pequeno mas que marca presença. A sonoridade aparece justamente no momento em que o personagem diz "Detalhes tão pequenos de nós dois!" estabelecendo imediatamente uma relação entre a palavra e o timbre.

No arranjo original outros instrumentos como violoncelos, violinos e trompa vão sendo introduzidos, algumas vezes isoladamente, introduzindo uma seção e outras em reforço à narrativa (cordas em movimento ascendente e descendente conforme o antecedente e o consequente das frases – "à noite envolvida no silêncio" (ascendente); "do seu quarto" (descendente); "antes de dormir você procura" (ascendente); "o meu retrato" (descendente). O certo é que o arranjo em todas as ocasiões funciona como uma trilha sonora do melodrama que se desenrola.

Outro aspecto que aparece no arranjo e que acabou sendo incorporado à composição é o uso de um acorde de empréstimo modal, que marca a mensagem da canção: ao se deparar com pequenos momentos relacionados ao relacionamento íntimo do casal há um "evento" inesperado (um acorde de Sol maior dentro da tonalidade de La M e) que ilumina a resposta inevitável de a mulher se dar conta da falta do ex-companheiro. Quando o intérprete canta "E tudo isso vai fazer", pausa, "você lembrar de mim" a harmonia é usada como reforço dramático, saindo de uma preparação (o acorde de Si menor, segundo grau) para o empréstimo modal (sétima abaixada ou Sol M), partindo então para Mi M com função de dominante, mas só que não se resolve na tônica (Lá Maior), colocando um ponto final na narrativa, mas retorna para o acorde de preparação cadencial (Si menor). A cadência deceptiva, sem resolução faz com que o arranjo demonstre o desejo do protagonista: "Não adianta nem tentar". "Por muito tempo você vai lembrar de mim".

Vale reter o quanto é importante a figura do arranjador para a música popular. E não somente do arranjador, mas também de todo o pessoal de estúdio relacionado com a gravação da canção. A gravação é o produto final do processo poético da canção e o ponto de partida para sua escuta. De fato, a recepção da canção popular gravada começa pelo reconhecimento da identidade de um cantor. Essa identidade vocal, em conjunto com o arranjo instrumental acompanhante e incluindo as marcas aurais do estúdio de gravação, forma o que tem sido chamado nos estudos da música popular de persona vocal. A persona vocal integra tanto os aspectos propriamente físicos do gesto musical quanto seu sentido contextual. Neste último nível de densidade conceitual, pode-se dizer que estamos tratando de uma espécie de protagonista da canção.

A ideia de persona é baseada no musicólogo inglês Allan Moore, que dedica um capítulo à ideia de persona (2012, p.179-214) no seu livro sobre como as canções produzem significado nos seus ouvintes de 2012. Moore não é o primeiro a tratar do assunto, naturalmente, e inicialmente faz menção a níveis analíticos usados na literatura de estudos da música popular, adequando-os para seus propósitos. Entre eles as distinções feitas por Simon Frith e Philip Auslander entre a pessoa do cantor (*real person*), ele(a) como ser social, o performer (*performance persona*) e, o personagem (*character*), para Frith a personalidade da canção.

A primeira coisa que nos impacta ao escutar uma canção é a pessoa do intérprete, incluindo aí sua história. Para Moore esta pessoa é o *performer*. Depois pode-se falar que cada intérprete, ao cantar, assume um papel, é um personagem, o que Moore chama de *persona*. Finalmente, aparece a figura identificavel com canções específicas, o protagonista da canção.

Muitas vezes, dependendo também do gênero musical que estivermos falando, performer, persona e protagonista podem ser mais difíceis de distinguir. Roberto Carlos é um desses casos em que o protagonista da canção se identifica com a persona e até com muitos aspectos da sua vida pessoal.

O que se espera da noção de persona? A noção de persona impoe certos "limites à gama de opções" disponíveis para o ouvinte – perspectiva pela qual a análise é conduzida, respon-

de Moore. Em princípio há que se verificar a posição realista ou ficcional do cantor, da narrativa ou do ponto de vista, a "voz" da canção. Se o cantor dialoga com ou se canta direcionado para o ouvinte; se a narrativa trata de situações do cotidiano ou tem uma qualidade "mitológica"; se a voz do discurso canta por experiência própria ou se observa de fora a situação (2002, p.182).

A maioria das canções populares gravadas costuma se adequar a uma posição fundamental da persona numa combinação de persona realista, em situações do cotidiano, com um olhar envolvido, tratando do tempo presente e explorando o momento. Mais uma vez Roberto Carlos é emblemático, uma vez que construiu uma persona que protagonisa a interpelação do cotidiano familiar seja pela simulação de contato (ajudado pelo espaço-tempo construído no âmbito da gravação), seja pela retórica do direto.

REFERÊNCIAS

Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción:* criterio y bases sociales del gusto. Madri: Taurus.

Certeau, Michel de. 1994. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* Petrópolis: Ed. Vozes.

DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. United Kingdom: Cambridge Univesity Press.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gramsci, Antonio. 1978. *Cartas do cárcere.* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.

Martin-Barbero, Jesús. 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

_____. 1999. "Recepcíon de medios y consumo cultural: travesías". In: Sunkel, Guillermo (org.). *El consumo cultural em América Latina*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 2 - 25.

_____. 2004. *Ofício de cartógrafo: travessias latinoamericanas da comunicação na cultura.* São Paulo: Ed. Loyola.

Middleton, Richard, 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". In: *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, pp. 177-190.

Monsiváis, Carlos, 2010. "Del bolero al pie de la ventana virtual". In: Tejeda, Dario e Yunen, Rafel Emilio (orgs). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, pp. 53-63.

Moore, Allan F. 2012. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey, GB: Ashgate.

Pereira, Simone Luci. 2007. "Escutando memórias: uma abordagem antropológica para o estudo da canção das mídias". In: Valente, Heloisa (org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: Via Lettera.

Stokes, Martin. 2010. *The Republic of Love: cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago/EUA: University of Chicago Press.

Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música - una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS (Revista Transcultural de Música* - Transcultural Music Review). n. 2. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones Acesso em Jan 2013.

ANTROPOLOGÍA AUDITIVA Y MÚSICA POPULAR: ONTOLOGÍAS MUSICALES EN LA GRAN SABANA (VENEZUELA)

Matthias Lewy

Matthias Lewy es etnomusicólogo y antropólogo de la Universidad Libre de Berlín (Alemania). Hizo su tesis de doctorado sobre la música de los rituales cho›chiman y areruya de los Pemón, en la Gran Sabana (Venezuela). Actualmente está haciendo un posdoctorado en la Universidad de Brasilia (Brasil). Contacto: matthiaslewy@gmail.com.

La Gran Sabana es una región en el sur de Venezuela que constituye parte de la frontera entre este país, Brasil y Guyana. Los habitantes tienen diferentes "culturas, etnias y nacionalidades" que se pueden diferenciar en dos grupos ontológicos según Descola (2013): los naturalistas (no indígenas) y los animistas (indígenas). La pregunta es cómo funciona la interacción entre los humanos y su territorialidad si la investigamos a partir de los dos conceptos ontológicos mencionados. Como ejemplo sirven dos canciones no indígenas, una de Kelly Terán y otra de Benjamín Mast. Los textos muestran formas de antropomorfización de paisajes que reflejan paralelismos, mientras el simbolismo de estos paisajes es diferente a las ontologías indígenas. Finalmente se discute cómo esta forma de análisis ofrece métodos más allá de estereotipos como "naturaleza/cultura" o "nación" y/o "etnia" en las investigaciones sonoras.

PALABRAS-CLAVE: Ontología del sonido, Antropología auditiva, Gran Sabana, Venezuela

A região da Grande Savana estende-se pelo sul da Venezuela, na fronteira com o Brasil e a Guiana. Os habitantes dessa região têm diferentes «culturas, etnias e nacionalidades» que podem ser diferenciadas em dois grupos ontológicos, de acordo com Descola (2013): os naturalistas (não indígenas) e os animistas (indígenas). Partindo destes dois conceitos ontológicos, interessa saber como funciona a interação entre os humanos e sua territorialidade. Para isso, duas canções não-indígenas servirão de exemplos: uma de Kelly Terán e outra de Benjamín Mast. Os textos dessas canções mostram formas da antropomorfização das paisagens que refletem paralelismos, enquanto o simbolismo dessas mesmas paisagens é diferente das ontologias indígenas. Por fim, pretende-se discutir de que maneira essa forma de análise oferece métodos para além de estereótipos, como «natureza/cultura», «nação» e/ou «etnia» nas investigações sonoras.

PALAVRAS-CHAVE: Ontologia sonora, Antropologia auditiva, Gran Sabana, Venezuela

1. INTRODUCCIÓN

El artículo consiste en un intento de aplicación de los métodos de la interpretación de cantos que se usa para mostrar las ontologías indígenas del sonido (Lewy 2012, 2014) a partir de algunos ejemplos de la música popular. Este trabajo se sirve de la tipología de ontologías de Philippe Descola (2011:190), que contiene cuatro: la del animismo, la del naturalismo, la del analogismo y la del totemismo. Nosotros comparamos las ontologías de dos grupos de habitantes de la Gran Sabana usando la dicotomía animismo/naturalismo.

Como punto de partida hay que decir que el animismo se trata de la similitud de la interioridad (alma, espíritu) y la diferencia de la fisicalidad (cuerpo)[1]. El concepto de naturalismo es lo contrario: similitud en la fisicalidad y una diferencia en la interioridad.

En el campo de la música popular se ilustra bien esta dicotomía a través del derecho del autor (copyright). Es decir que en el mundo occidental (naturalista) el autor de un texto, el compositor y a veces también la editorial poseen el derecho del autor/*copyright*. La diferencia con otros autores/compositores se manifiesta a través del nombre que representa a una persona y a su espíritu. De esta manera la persona es propietaria de su texto y/o melodía.

1 La interioridad se define a través de términos como los de espíritu, alma o conciencia, así como también se asocia con las ideas de intencionalidad, subjetividad, reflexividad, afectos y la capacidad para designar o soñar (Descola 2011: 181). La fisicalidad se entiende como la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensomotores, el temperamento y la manera de actuar en el mundo. La fisicalidad también hace referencia a los efectos que en el cuerpo ejercen el tipo de alimentación, los humores, los rasgos anatómicos, así como también se refiere a las formas particulares de reproducción de comportamiento y hábito. La fisicalidad no se limita únicamente a la materialidad de los cuerpos orgánicos o abióticos, es la suma de expresiones visibles y/o tangibles que determinan las predisposiciones singulares de una entidad. Se supone que estas predisposiciones surgen de rasgos morfológicos y fisiológicos esenciales de esta entidad (182).

En las ontologías indígenas[2] esa forma de derecho no funciona porque los autores y/o compositores son en su mayoría no humanos. Los espíritus de antepasados, enemigos o animales son las entidades que envían sus canciones a los seres humanos para establecer una interacción entre ellos. De esta manera, los humanos son capaces de comunicarse con los espíritus y, desde la perspectiva ontológica indígena, el derecho de autor lo tendría el espíritu (Lewy 2014).

Esto demuestra que el mundo sonoro indígena, como parte de la ontología indígena, no está limitado a actores humanos o a sonidos creados por el hombre, sino que se debe ampliar el espacio de análisis a la producción y percepción del sonido de otras entidades. En la ontología indígena las canciones sirven como un vehículo para contactar a las entidades no humanas. De esta manera funciona el círculo de transmisión de conocimientos. Es la interacción permanente entre los mundos de humanos y no humanos lo que se denomina como comunicación transespecífica.

En la ontología indígena el multiverso está conectado al paisaje. Los espíritus tienen su lugar en los tepuys (mesetas) o en los ríos y/o otras aguas. Estos lugares son entidades que contienen una interioridad humana, es decir la lluvia es tanto una persona como lo son los rayos y la tormenta. Las plantas y los animales tienen una interioridad antropomorfa también. De esta manera la percepción de estas entidades es humana, es decir ellos escuchan lo mismo y de la misma manera como los seres humanos.

Estas entidades comunican sus canciones a través de sueños o interacciones cotidianas (por ejemplo el sonido de lluvia, de tormentas, de pájaros, de cigarras) –el ser humano forma una canción a partir de estos sonidos del paisaje. Esa canción sirve para interactuar y

2 El término de “ontologías indígenas” se utiliza para denominar los fenómenos del mundo a través de un pensamiento que clasifica las entidades por su interioridad similar y su diferencia física. La cualidad de estas entidades está determinada por las taxonomías y axionomías del grupo según el concepto de Menezes Bastos (1999 [1978]).

representar dichas entidades. Los seres humanos atraen a la entidad específica a través de la canción. Es un proceso de la interacción continua que garantiza la comunicación transespecífica (Lewy 2012, 2014).

La pregunta que sigue es cómo el mundo naturalista (música popular/no indígena) refleja su territorialidad: ¿hay una diferencia entre la ontología animista y naturalista, o se pueden encontrar paralelismos entre dos grupos de personas que viven en el mismo lugar de Gaia[3]?

2. CÓMO Y A QUIÉN ESCUCHA "GAIA"?

Este lugar de Gaia es "la Gran Sabana", que se presenta como un ejemplo para la interacción sonora entre sus habitantes. La ciudad principal de la Gran Sabana es Santa Elena de Uairén, donde se reúnen personas de diferentes regiones del mundo, que forman los paisajes del sonido de este lugar. Turistas, antropólogos o voluntarios se quedan a veces un poco más tiempo de lo planificado o se asientan para siempre. Residentes de Santa Elena viajan, se quedan un tiempo en otros países y regresan. Se puede hablar de un *melting pot* en Santa Elena y analizar sus fenómenos musicales. Pero eso es un asunto que parece imposible a través de tantas apropiaciones y transformaciones musicales.

Por otro lado, se debe mencionar que las formas generadas en estos procesos transformativos muestran referencias i) al paisaje, ii) a "seres del sonido" de la música popular o iii) a agentes de rituales de la religión afro-cubana. Estos agentes sonoros son responsables de la comunicación transespecífica entra la Sabana (como entidad no humana[4]) y la gente de un "grupo de fiesta". Este grupo está formado por actores y participantes relativamente constantes.

La información de cuándo y en qué lugar habrá una fiesta se comunica durante el día, verbalmente. Una fiesta puede durar algunas horas e incluso días; también hay tiempos en que no pasa nada. La alta movilidad de los miembros del grupo dentro de Venezuela o fuera del país es la razón de estas discontinuidades. Aparte de eso se debe señalar que hay irregularidades en el lugar y en el tiempo, un asunto que hace difícil denominar ese evento como "ritual" a través de participantes, lugares y tiempos definidos.

3. BENJAMÍN

Un miembro de este "grupo de fiesta" es Benjamín Mast, a quien conocí como un artista joven en Santa Elena en el 2008 tiempo en el que compuso su canción "Sabana". Hoy en día, después de 6 años se puede escuchar esta canción en las reuniones del "grupo de fiesta". Una de las razones por las que está presente en las reuniones hoy por hoy es su carácter de quedarse "pegada al oído" (*Ohrwurm*). La pregunta es si existe otra razón, que dé a la canción un alma de un "ser del sonido" y/o agente sonoro.

Sabana (Autor: Benjamín Mast)

Madera – un beso
Madera – ay, regreso
Madera – la tierra
Sabana – ay, cómo te quiero

Y yo voy a empezar a caminar,
cuando estoy lejos de ti quiero soñar.
Y yo voy a empezar a caminar por esta Sabana,

3 Los términos "sonido" y "Gaia" se utilizan en su función ontológica como un "ser", es decir, como un "mode of existence" (Bruno Latour, 2014).

4 Como la "Gran Sabana" es parte de "Gaia", también se percibe y analiza como un "ser".

y caminando yo a ti te esperaré.
Yo sé que nunca me vas olvidar
Y caminando yo a ti te esperaré
por esta Sabana

Gran Sabana – un beso
Pachamama – ay, cómo te quiero.
Madera – la tierra
Sabana – aquí yo me quedo
Y yo te grito desde el Chirikayén,
allá con Jaspe yo te voy a dibujar;
y estoy danzando allá en Kavanayén
con la Pachamama.
En Santa Elena me puedes encontrar
y en el Pauji nos iremos a volar,
desde el abismo ya podemos divisar
toda la Amazonia.
Madera – un beso
Madera – ay, regreso
Madera – la tierra
Sabana – ay, cómo te quiero.
caminando – aquí te esperaré
bailando con los Kaikutse,
y caminando – aquí te esperaré
en esta Sabana
caminando – aquí te esperaré
bailando con los Kaikutse
caminando – aquí te esperaré
en esta Sabana – Gran Sabana

Los instrumentos musicales que acompañan esta canción son bajo, guitarra eléctrica y batería. Las informaciones de Benjamín sobre su canción nos llevan directamente al campo de la interpretación ontológica. Así, el seleccionó los lugares porqué hacen referencias a fisicalidades visibles e interioridades invisibles con características antropomorfas. Son lugares en los que sucede una interacción con otros mundos. Esas interacciones tienen una influencia en el mundo de aquí.

Las mesetas como el Roraima, el Chirikayén o el Kukenán son denominados por parte de los indígenas como lugares míticos y peligrosos (Lewy 2012, 2014). Así en el caso de Kukenán se encuentran paralelismos entre el simbolismo indígena y no indígena. Pero la percepción de los otros dos tepuys (el Roraima y el Chirikayén) es diferente; esos dos tienen una interioridad parecida a la Sabana y/o Kavanayén, es decir para los no indígenas son simbólicamente positivos.

El Pauji es un lugar donde los habitantes realizan muchas formas de interacción con diferentes mundos. En Kavanayén, Benjamín baila con la Pachamama, que es una metonimia de la Sabana y el Chirikayén. Este asunto significa que la interioridad de estos territorios es antropomorfa y se percibe como una "abuela". En este contexto Benjamín propone la película de la "abuela grillo"[5].

El acto de bailar con la Sabana o con la Pachamama refleja la comunicación transespecífica. El contexto del proceso de la composición era un sentimiento que Benjamín describe como "su niñez[6]". La interacción con su niñez a través de símbolos musicales también refiere a esa interacción entre dos mundos que están separados por el tiempo. Benjamín proyecta características humanas a esa fase de la vida (la niñez) y evoca un pasado que no puede volver (la niñez). Se debe mencionar la objeción de que la niñez tampoco tiene un lugar específico, sino es más referencial en el sentido de Turino (2008), que funciona como un indice a lugares especiales. Con otras palabras es decir que se puede observar un proceso de humanización a entidades como la niñez, con la que se puede comunicar transespecíficamente.

5 http://vimeo.com/11429985.

6 Entrevista con Benjamín Mast en 2014.

4. KELLY TERÁN

En el año 2008 cuando conocí a Benjamín, me presentó a la cantautora Kelly Terán en Santa Elena de Uairén. Venía de Valencia y se quedó en la Gran Sabana. A ella le encanta el Reggae y se identifica con algunas de las ideas Rastafari. Su música muestra referencias a los iconos del reggae como Bob Marley y Peter Tosh, pero también escucha sonidos de grupos como los Cafres, Cultura Profética y Desorden Público, entre otros. Trabaja como artesana y conecta los símbolos de su ontología reggae con los objetos y la música que produce. Pero no es solamente el proceso de oír reggae lo que la motiva a producir una música propia.

Una primera interpretación epistemológica debería incluir la idea de que sus textos refieren alegóricamente a su alrededor, porque ella canta a los pájaros, a los grillos, a la Sabana y a los tepuys. Ontológicamente interesante es el asunto de que los lugares y/o animales y plantas que seleccionan Kelly y Benjamín también desempeñan un papel especial en las ontologías indígenas.

Durante nuestros viajes juntos por la Gran Sabana, Kelly y yo compusimos varias canciones. Formamos un banda musical con el nombre de "Ganyaclan", y grabamos un CD con el título de *Naturaleza espiritual* en el año 2008. La composición que presento a continuación; fue escrita por Kelly en los años 2009-2010 y se llama "Fiesta verde".

Fiesta Verde (Autor: Kelly Terán)

Yo estaba en una fiesta reggae
bajo la sombra del tepuy.
El verde nos rodea,
el amarillo, el atardecer
refleja y el rojo que bombea este corazón,
con fuerza, con fuerza.
Las orquídeas bailan a nuestro son,
vuela, vuela el colibrí;
las abejas se alimentan.
Entregados a sentir en esta fiesta,
el río entona su canto de siglos
y lo acompañan las rocas, los grillos;
el verde nos eleva, nos acaricia la niebla.

Fiesta, fiesta reggae,
fiesta verde en el tepuy;
fiesta, fiesta que alimenta
la conciencia y la quietud.
Fiesta, fiesta, fiesta reggae,
fiesta verde en el tepuy;
fiesta, fiesta que alimenta a esta sabana bella.

El arcoíris nos envuelve de color,
así las nubes alumbrando tornasol.
Es el amor la esencia de la tierra
y lo comparte con esplendor.
Es el amor la esencia de la tierra
y lo comparte con todo su esplendor,
Nos juntamos y no aguardamos
en darnos calor, inocencia celestial,
aire puro y natural.
Toca tu alma al respirar
y la luciérnaga alumbra
la sombra de la luna en tu cuerpo;
figuras que hablan en silencio,
miles de estrellas que caen del cielo,
regalos de la vida.
El arcoíris nos envuelve de color,
así las nubes alumbrando tornasol,
es el moriche y el camino del Pemón;
ahí están las huellas de nuestra generación.

Antepasados, millones de años tallados,
sembrados, en el suelo,
porque esta celebración existe, está aquí,
bajo la sombra del tepuy,
bajo la sombra del tepuy (se repite).
Fiesta verde, fiesta verde;
Fiesta verde, fiesta verde;
Fiesta verde en el tepuy.

El texto es resultado de algunas reuniones musicales del "grupo de fiesta" y refleja muy bien la intención de reunirse. Esta intención es la interacción y el intercambio entre humanos y no humanos. Kelly no canta solamente sobre los tepuys; ella le canta a los tepuys. Estas mesetas están positivamente connotadas. Literalmente, ella dice que nos dan "sombra" y son los lugares de la "Fiesta verde".

Kelly también usa recursos estilísticos parecidos a los de Benjamín. En la línea 7 dice que "las orquídeas bailan", y en la línea 11: "el río entona su canto de siglos". De esta manera ella antropomorfiza las orquídeas y el río.

La llave para entender la ontología se encuentra en la línea 20: "Fiesta, fiesta que alimenta a esta sabana bella". La intencionalidad de las reuniones reflejada por la canción de Kelly incluye cuatro puntos generales:

1. aspectos sociales, hablar mutuamente sobre problemas, comer, tomar;
2. escuchar música y cantar con las canciones que se escuchan;
3. tocar y cantar canciones propias, realizadas por miembros del grupo;
4. improvisación para interactuar con seres no humanos, especialmente con entidades del paisaje (comunicación transespecífica).

5. IMPROVISACIÓN

Los textos de Kelly y de Benjamín contienen referencias a la *performance* que genera la interacción especial entre "Gaia" y/o "la Sabana" como una entidad "humanizada" o antropomorfizada, y el "grupo de fiesta". En la fase final de las fiestas siempre viene la parte de la improvisación. Esta improvisación no es musical, sino un un texto que contiene fragmentos de frases fijas. Estas frases tienen dos receptores. Un grupo de receptores son los humanos, en lo que constituye una comunicación intraespecífica, es decir humana. Algunos ejemplos son frases como: "Qué bellos somos" y "Qué maravilloso vivir en la Sabana juntos".

El otro grupo son los no humanos, para quienes hay más frases y que se entonan por más tiempo. Algunos ejemplos dicen: "Qué bella y mágica es mi Sabana", "Sabana, quiero bailar contigo", "Bailando con los colibrís (los tepuys, las orquídeas y todos los seres) de la Sabana".

Conocí en el año 2007 a la artista Belinda Gómez, de Santa Elena, siempre lleva sus congas a las reuniones para tocar su *son* – como ella misma dice. Toca ritmos afrocubanos para evocar a los agentes sonoros, los *orixas*, que se usan para la comunicación entre el mundo *orun* (invisble) y *aye* (visible) en la Santería. Ella invoca a los *orixas Oshún* y *Eleguá* para comunicarse con ellos. Los *orixas* también sirven como agentes y/o vehículos para interactuar con la Sabana.

De esta manera existe la posibilidad de conectarse con la Sabana. El sonido de las congas, la clave para invocar a los *orixas* y la improvisación del texto muestra una entidad generada a través de Belinda para interactuar con la Sabana. Son elementos musicales apropiados de la música afro-cubana que sirven con la improvisación de texto para formar un entidad con la función de comunicar con la Sabana transespecíficamente. Esta comunicación transespecífica de Belinda y de otros participantes que también improvisan tiene la intención de "crear y mandar energía a la Sabana "y "conseguir al mismo tiempo energía positiva" de la misma.

6. RESUMEN

La Gran Sabana es un lugar donde viven muchas personas y se pueden diferenciar por nacionalidad, etnia, color de piel, etc. Las construcciones académicas reproducen los estereotipos en sus discursos (pos)coloniales con o sin intención. Si analizamos fenómenos musicales de diferentes grupos, se pueden encontrar ontologías que sirven para un análisis que va más allá de estos conceptos.

Visto desde de un punto de vista simbólico se puede resumir que los espacios de la territorialidad difieren en sus significados. Por ejemplo, las montañas de mesa son lugares donde habitan los espíritus malos (mawarí) según los indígenas, mientras que para los no indígenas son los lugares de la "buena vibra".

En la ontología del "grupo de fiesta" se encuentran personas que comparten no solamente la idea de una interacción social, es decir intraespecífica, sino también la interacción con entidades no humanas que tiene un rol importante. Los dos grupos de entidades –no humanos y humanos–, constituyen un colectivo reunido en esta ontología. Estos colectivos no son estáticos y varían con sus miembros y sus intenciones.

Gracias a la crítica de Micael Herschmann y de Cíntia Sanmartín Fernandes se debe señalar que se puede observar también una tendencia de antropomorfización en muchas canciones populares de Brasil. Este "simbolismo" no es nuevo aquí. Es más un intento de buscar nuevos, u otros, métodos para entender la percepción auditiva humana y su interacción con la territorialidad. Este método de una antropología auditiva muestra que existen formas ontológicas de sonido construidas por grupos de seres humanos. De esta manera se pueden analizar espacios y mundos musicales que no están limitados a la performance de sonido sino también a otras partes, sean materiales o inmateriales. Por ejemplo los indígenas generan una entidad a través de un traje de baile (material), la canción (inmaterial) y sus ornamentos (material) que no es espíritu ni representante del espíritu, sino una entidad específica. Esta entidad específica es necesaria para interactuar entre humanos y no-humanos según la ontología indígena.

Por otro la en la ontología del "grupo de fiesta" un agente de ritual para interactuar con la Sabana "antropomorfizada" esta formado por el proceso de crear canciones (improvisación/inmaterial) y la intención de "energía positiva" (inmaterial) para conseguir "energía positiva" a través de la Sabana, con sustancias que contienen tetrahidrocannabinol, alcohol y otros estimulantes (material).

Los seres humanos comparten ideas, imágenes, sueños, etcétera, de su mundo o de sus mundos. Estos conceptos se manifiestan en la ontología de grupos e individuos. Debemos confrontarnos con estas ontologías en procesos continuos, ya que las propias ontologías son emergentes y dinámicas. Es decir, que ni los actores de la ontología indígena ni los del "grupo de fiesta" son estáticos. Todas las ontologías son procesos en que la parte de los no-humanos juegan un papel importante, porque el mundo humano (social) tiene una gran relación con el mundo no humano. Especialmente la percepción y la producción del sonido es la fuente básica para entender cómo funciona la interacción y comunicación entre estos dos mundos.

REFERENCIAS

Descola, Philippe. 2013. *Beyond nature and culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Latour, Bruno. 1993. *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2013. *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Lewy, Matthias. 2012. "Different 'Seeing'- Similar 'Hearing'. Ritual and Sound among the Pemón (Gran Sabana, Venezuela)". En: *Indiana,* nº 29, pp. 53-71.

_____. 2014. “Konzeptionen zu Klang, Körper und Seele in Amazonien”. En: Jörn Peter Hiekel (org.), *Tagungsbericht zur Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Darmstadt: Schott Verlag, pp. 114-129.

Lewy, Matthias; Brabec de Mori y Miguel García (2015): “Introducción”. En: *Los mundos audibles de Sudamérica*, Berlin: Instituto Iberoamericano de Berlín, en prensa.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1999 (1978). *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. 2ª ed., Florianópolis: Editora UFSC.

CIRCUITOS MUSICAIS NO RIO DE JANEIRO DA *BELLE ÉPOQUE* (1890-1920)

Mónica Vermes

Mónica Vermes (mvermes@gmail.com) é musicóloga e professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo, onde lidera o Núcleo de Estudos Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do MusiMid – Grupo de Pesquisa em Música e Mídia, do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do Grupo de Pesquisa História e Música (Unesp-Franca).

O Rio de Janeiro da *Belle Époque* (aqui considerada entre 1890 e 1920) era uma cidade plural em sua composição social, étnica e cultural. A música que ali se fazia era também plural e se distribuía pelos vários espaços da cidade: a casa, o clube, a rua, o teatro são alguns dos principais espaços ocupados pelas atividades musicais (profissionais, semiprofissionais ou amadoras; públicas ou privadas). A partir de uma superposição dos espaços ocupados, do tipo de músico participante, do tipo de público, do repertório e da função é possível delinear circuitos que ordenam a vida musical da cidade. Neste trabalho analiso um recorte desses circuitos: a atividade musical nos teatros cariocas em 1890.

PALAVRAS-CHAVE: Música-Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-Belle Époque. Circuitos Musicais. Música e Lugar.

La ciudad de Río de Janeiro en la *Belle Époque* (aquí considerada entre 1890 y 1920) era plural en su composición social, étnica y cultural. La música que ahí se hacía era también plural y se distribuía por los diversos espacios de la ciudad: la casa, el club, la calle, el teatro son algunos de los principales espacios donde tenían lugar las actividades musicales (profesionales, semiprofesionales o amateur; públicas o privadas). A partir de una superposición de los espacios musicalmente ocupados, del tipo de músico participante, del tipo de público, del repertorio y de la función es posible delinear circuitos que ordenan la vida musical de la ciudad. En este trabajo analizo un recorte de esos circuitos: la actividad musical en los teatros cariocas en 1890.

PALABRAS CLAVE: Música-Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-Belle Époque. Circuitos Musicales. Música y Lugar.

1. INTRODUÇÃO

O Rio de Janeiro da *Belle Époque* (aqui considerada entre 1890 e 1920) era uma cidade plural em sua composição social, étnica e cultural. A música que ali se fazia era também plural e se distribuía pelos vários espaços da cidade: a casa, o clube, a rua, o teatro são alguns dos principais espaços ocupados pelas atividades musicais (profissionais, semiprofissionais ou amadoras; públicas ou privadas). A partir de uma superposição dos espaços ocupados, do tipo de músico participante, do tipo de público, do repertório e da função é possível delinear circuitos que ordenam a vida musical da cidade. Circuitos musicais são entendidos aqui como configurações maleáveis que não se atêm a um determinado espaço ou a um determinado tipo de repertório, ainda que estes integrem a composição dos circuitos. O circuito é delineado a partir de vários elementos: o grupo organizador, os artistas profissionais / amadores participantes, o repertório, a forma de organização desse repertório em programas, um projeto musical / cultural / político mais ou menos explícito que conduz a atividade. Brunner (1985) fala em circuitos no âmbito da discussão das políticas públicas para a arte, Finnegan (2005) usa o termo para discutir as atividades musicais profissionais e amadoras (o mundo musical) de uma cidade do interior da Inglaterra e conclui pela relevância dessa rede de atividades para a cultura num sentido mais geral (conceitual e geograficamente), Fonseca (2011) usa o trabalho desses dois autores para refletir sobre os chamados Pontos de Cultura implementados pelo Ministério da Cultura do Brasil. O conceito é extremamente útil para a discussão da cena musical carioca no período selecionado, pois permite uma saída das dicotomias tradicionais (popular / erudito; de elite / vinculado às camadas populares), dando lugar a uma observação de modos locais próprios de articulação da cena musical. Em nosso atual projeto de pesquisa, *Música nos teatros cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*,[1] mapeia-se os principais circuitos musicais do Rio de Janeiro no período indicado, a partir da análise de vários conjuntos de fontes: as colunas dedicadas à programação artística publicadas nos jornais de circulação diária, documentos oficiais (leis, posturas municipais e processos), textos produzidos por cronistas e memorialistas, a historiografia musical brasileira e revistas ilustradas. O mapeamento desses circuitos nos permite refletir sobre o processo de constituição de uma cena musical própria e os impactos das várias reformas urbanas que tiveram lugar no Rio de Janeiro entre o século XIX e o século XX na vida musical carioca. Neste artigo concentro-me na atividade musical de 1890.

A cidade do Rio de Janeiro entre o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX foi alvo de vários projetos reformistas, tanto em aspectos físicos da cidade quanto no âmbito dos costumes.[2] A oposição entre uma visão de cidade provinciana vs. cidade capital se estendeu até o século XX, com os esforços de fazer desaparecer o Rio colonial dando lugar à cidade moderna (ou a uma ideia de cidade moderna).

Com sua população de 522.561 habitantes segundo o censo de 1890, o Rio de Janeiro não era uma cidade grande em comparação com as metrópoles europeias, mas certamente o era para os padrões americanos. Não temos dados de censos oficiais sobre a quantidade de estrangeiros por origem nacional presentes na cidade, mas sabemos pelas estatísticas que mais de um quarto da população carioca entre 1890 e 1900 era de estrangeiros. Em

1 Projeto em andamento como pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e que conta com financiamento do CNPq (Edital Universal 2012).

2 Motta (1999:13) observa ali o esforço para "anular a visão provinciana, garantindo a imposição de hábitos e costumes, de padrões de comportamento, de linguagem, de gosto e de moda, a partir de uma clara intenção unificadora e homogeneizadora. Aos modos de agir, pensar e sentir da 'província', a capital teria que contrapor padrões e normas que deveriam ser internalizados por todos aqueles desejosos de se tornar 'homens da Corte'".

1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços.[3]

Essa multiplicidade da população em termos de origem e etnia se traduz também numa multiplicidade das práticas musicais e dos lugares destinados a essas práticas.

2. OS ESPAÇOS DA ATIVIDADE MUSICAL NO RIO DE JANEIRO

No Rio de Janeiro entre fins de século XIX e início do século XX, fazia-se música doméstica, em saraus familiares ou destinados a um grupo mais amplo. Alguns salões tinham estatuto de eventos sociais (e culturais) importantes, concentrando autoridades de vários âmbitos, familiares e amigos e frequentemente artistas protegidos pelo anfitrião.

Fazia-se música nas ruas, havendo, inclusive, algumas personagens que integravam a paisagem visual e acústica da cidade, como documenta o cronista/memorialista Luiz Edmundo. Ele destaca, por exemplo, os vários vendedores ambulantes entoando seus pregões, o homem dos sete instrumentos, o homem do fonógrafo, o realejo, o vendedor de modinhas e os seresteiros. (Costa, 1957:177-80, 267-74).

Fazia-se música em bares e restaurantes que tivessem autorização para tal, uma vez que o *Código de posturas da cidade do Rio de Janeiro* de 1889 registra na Seção IV, Artigo 8º:

> São proibidos, nas casas de bebidas, tavernas e outros lugares públicos, ajuntamentos de pessoas que se entreguem a tocatas, danças e cantares. Penas: multas de 30$000 ao dono da casa e 6$000 a cada pessoa que ali se achar, resolvendo-se a multa em quatro dias de prisão, no caso de impossibilidade de pagamento.
>
> Parágrafo Único: Excetuam-se as casas de bebidas e cafés cantantes que tiverem licença especial da Câmara para canto e música.

Fazia-se música nos clubes e associações, que, só no ano de 1890, somavam mais de sessenta.[4] Nessas associações e clubes realizavam-se vários tipos de eventos: bailes, festas e banquetes; espetáculos teatrais produzidos por amadores; competições de bilhar; demonstrações de ginástica; e recitais, ou saraus-concertos, incluindo tanto a participação de amadores quanto a de profissionais de destaque do meio musical carioca e artistas estrangeiros de passagem pela cidade. Os programas desses recitais eram tipicamente compostos por uma miscelânea de obras de curta duração, árias de ópera ou arranjos instrumentais

3 Ver "População negra no Brasil" no site do IBGE: http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/populacao-negra-no-brasil. Último acesso em 10/10/2014.

4 Arcádia Dramática Esther de Carvalho, C.D.F. Andaraí Grande, C.U. Prazer da Estrela, Cassino de S. Domingos, Centro Familiar Recreativo, Centro Familiar Recreativo de Todos os Santos, Centro Republicano, Club 23 de Julho, Club Beethoven, Club Campesino (Engenho Novo), Club da Gávea, Club de S. Cristóvão, Club do Engenho Velho, Club dos Democráticos, Club dos Diários (Petrópolis), Club dos Fenianos (cujos bailes eram animados pelas bandas 1ª de Infantaria e 5ª da Guarda Nacional), Club dos Huguenotes, Club dos Políticos, Club dos Progressistas, Club dos Progressistas da Cidade Nova, Club Dramático Familiar da Gávea, Club Dramático Oito de Outubro (Raiz da Serra), Club Engenho Velho, Club Familiar 1º de abril, Club Familiar das Fenianas (Niterói), Club Familiar de Sant'Anna, Club Familiar dos Democráticos – Niterói, Club Guanabarense, Club Mozart Niteroiense, Club Musical Recreio do Engenho Velho, Club Musical Treze de Junho, Club Ordem e Progresso, Club Recreio do Comércio (Niterói), Club União Prazer da Estrela (Jardim Botânico), Club Villa Izabel, Congresso Brasileiro, Congresso do Catete, Congresso dos Idealistas, Congresso dos Idealistas do Engenho Novo, Congresso Familiar, Congresso Familiar de Sant'Anna, Congresso Familiar Filhos de Diana, Congresso Filhos da Lua, Congresso Ginástico Português, Congresso São Domingos, Congresso Terpsicoreano, Grupo Dramático Cosmopolita, Meyer Club, Primeira S. de Dança Familiar, Sociedade Coral Fluminense, Sociedade Dramática Dez de Agosto (Campinho), Sociedade Dramática Estrela de São Cristóvão, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Sociedade Familiar Musical Conde d'Eu, Sociedade Recreativa São José, Societé Française de Gymnastique.

de partes de óperas, miniaturas instrumentais, peças de salão e composições recentes de compositores eruditos brasileiros.

Fazia-se música doméstica, música nas ruas, música em bares e restaurantes, música em clubes e associações. E fazia-se música também nos teatros.

3. OS TEATROS DO RIO DE JANEIRO

Os teatros em atividade em 1890 eram:[5]

- Teatro São Pedro de Alcântara
- Teatro Lírico Fluminense
- Teatro Fênix Dramática
- Teatro Sant'Anna
- Teatro Polytheama Fluminense
- Teatro Recreio Dramático
- Teatro Lucinda
- Teatro Variedades Dramáticas
- Teatro Apollo[6]

Frequentemente havia espetáculos em todos os teatros, muitos deles com lotação completa. No ano de 1890, por exemplo, só não houve espetáculos na Quinta e Sexta-feira Santas, no dia de Finados e nos dias do Carnaval, em que a maioria dos teatros substituía sua programação por bailes. Exceção é o teatro Variedades que lança nesse ano o conceito de "espetáculos carnavalescos", como alternativa aos bailes.

O público não era só numeroso, era também heterogêneo – refletindo em alguma medida a heterogeneidade na composição da sociedade carioca da época.

4. O REPERTÓRIO DOS TEATROS

Que tipo de eventos ocorria nesses teatros? A maioria dos espetáculos era dedicada a peças de teatro musical ligeiro: revistas, mágicas, zarzuelas, vaudevilles e operetas. No ano de 1890, por exemplo, houve 157 peças em cartaz, destas 4 foram mágicas, 6 revistas, 3 zarzuelas, 11 vaudevilles e 17 operetas e similares (óperas *buffas* e óperas cômicas, por exemplo, gêneros que aparecem de forma intercambiável na imprensa da época). Havia também dramas (65), comédias (37) e entreatos (2), aparecem também 10 peças sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentavam muito mais dramas que operetas, por exemplo, mas o tempo em cartaz de um gênero e outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das 30 apresentações, quando uma opereta poderia atingir as 200. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita.

5 A partir de um levantamento inicial que tomou como referência os teatros listados no Anexo "Teatros do Brasil" na *Enciclopédia da música brasileira* (Marcondes, 1998: 863), complementado a partir das informações tomadas dos trabalhos de Andrea Marzano, particularmente o artigo "A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX" (2010), e do site "Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro" http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&, chegamos a esta versão final após consulta ao recém-publicado *Teatros do Rio* de José Dias (2012, lançado em 2013).

6 Muitos destes teatros mudaram de nome (em alguns casos várias vezes) ao longo de sua existência. Registra-se aqui os nomes com que apareceram pela primeira vez dentro do período aqui tratado (1890-1900).

Era comum a presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.

A presença da música era tal a ponto de suscitar a seguinte queixa de um crítico teatral publicada em 16 de março de 1895 (na coluna "Teatros e Música" do *Jornal do Commercio*):

> Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desse nome.
> Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam drama ou mesmo comédias em que não há fados, tangos e outros excitantes [...]

Atribui-se uma conversão massiva ao teatro musical às atividades do teatro Alcazar Lyrique, fundado no Rio de Janeiro em 1859 e responsável pela apresentação ao público carioca das operetas de Offenbach. Depois do enorme sucesso de *Orphée aux enfers* em 1865 (ficou mais de um ano em cartaz), os profissionais brasileiros de teatro passaram a produzir traduções, adaptações e obras novas ao estilo das operetas francesas. (Faria, 2012:219).

Mesmo obras dramáticas sérias recebiam muitas vezes números musicais ou serviam de ponto de partida para a criação de comédias. Tal é o caso da peça *O crime do padre Amaro*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. A peça estreou em 25 de abril de 1890, depois de sucessivas proibições pela censura imperial, e com números de música encomendados a Chiquinha Gonzaga, compositora associada ao teatro musical ligeiro e ao choro. As peças musicais de Gonzaga logo (17 de maio de 1890) foram disponibilizadas em forma de partitura ao público, editadas pela casa Buschmann & Guimarães. Já em 02 de julho anunciava-se a apresentação do vaudeville *Os apuros do padre Amaro* e em 17 de outubro aparece nos teatros um "a propósito", quadro cômico, inspirado pela peça intitulado *A prisão do padre Amaro*.

Além das peças musicais integrantes das obras teatrais, era frequente que se colocassem à venda peças de compositores desvinculados da produção, mas inspiradas por uma obra teatral. Melodias especialmente bem-sucedidas no apreço do público acabavam nos realejos ou nas celebrações de carnaval de rua.

Exemplo disso é a notícia dos festejos de rua do Carnaval de 1890: "- Dois clowns, limpamente vestidos, tipos caricatos muito razoáveis, que tocavam em flauta com acompanhamento de pandeiro a serenata do *Bocaccio*" (*O Paiz,* 17 fev. 1890), referindo-se à ópera cômica apresentada pela companhia Heller no teatro Sant'Anna ou "- Também passou um carro com três mascarados representado os tipos apresentados por Peixoto, Mattos e Rosa Meryss no 3º d'*Os Cavaleiros Andantes* e um clarinetista, que tocava trechos dessa ópera burlesca." (*O Paiz*, 17 fev. 1890).

5. PROJETOS REFORMISTAS NOS TEATROS

Esse padrão de repertório, em que a presença preponderante era de peças de teatro musical ligeiro, era entendido por parte dos profissionais de teatro e de música e por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação. Esse momento de mudança política é entendido por muitos como propício para uma transformação, ensejando iniciativas reformistas, civilizatórias e modernizadoras.

Alguns projetos aparecem pouco tempo depois da proclamação da República, tendo como propósito "elevar" o meio teatral carioca. Uma dessas propostas foi a iniciativa de Dias Braga, empresário do teatro Recreio Dramático, que, em carta publicada nos jornais cariocas em abril de 1890, institui um prêmio de estímulo à produção de textos teatrais. O maior prêmio, de 1:000$ (um conto de réis, valor bastante significativo), era destinado "para a peça original de 3 atos para cima, que atingir o número de 30 apresentações consecutivas".

A especificidade do destino do prêmio é esclarecida em nota: "Às revistas e mágicas, para merecer o prêmio, o número das representações, deverá ser de 100, atendendo a que, para o seu êxito, entram em contribuição elementos estranhos à literatura." (*O Paiz*, 17 abr. 1890) Essa diferenciação de gênero se justifica quando observamos que uma revista ou mágica de sucesso podia chegar a mais de cem apresentações. À guisa de exemplo, a zarzuela *La Gran Vía* completou 200 apresentações em 25 jun. 1890; a mágica *O gato preto* completou 135 apresentações em 30 set. do mesmo ano.

6. OS MÚSICOS EM ATIVIDADE

A realização de concertos sinfônicos se dava de forma bastante esporádica e precária, dependendo fortemente da iniciativa de indivíduos que tomassem para si a responsabilidade pela organização de tais eventos. Como explicação para a dificuldade de mobilização de músicos para a realização de um ciclo de concertos, é possível delinear uma trajetória de queixas relativas ao desempenho dos músicos de orquestra associada a sua atuação profissional no teatro musical mais ligeiro.

Um caso exemplar dessa duplicidade de atividades, que corresponde também a uma duplicidade de identidades, é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece em *O Choro* (de Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal) como Irineu Batina. Além da dupla identidade no nome, ele tocava instrumentos diferentes de acordo com o ambiente no qual atuava: oficleide, quando tocava choro; trombone, quando tocava nas orquestras das companhias líricas e bombardino quando tocava na banda do Corpo de Bombeiros (Pinto, 2009:78-79).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica teatral da época valorizava a especialização, das companhias por gênero e dos atores por tipo. Os músicos engajados na consolidação de uma cena musical erudita no Rio de Janeiro procuravam isolar essas práticas e repertórios do convívio com a música considerada vulgar. Mas proceder a essa mesma operação de compartimentalização ao procurar entender a história da música no Rio de Janeiro tem levado a equívocos e ao não entendimento das dinâmicas próprias da vida musical carioca na virada do século.

O entendimento das atividades de produção e recepção da música no Rio de Janeiro deve necessariamente levar em conta a convivência e superposição desses vários circuitos. Isso nos possibilita evidenciar, por exemplo, o papel das mulheres, responsáveis por muitos dos saraus-concertos realizados nos clubes e associações, que constituem um circuito paralelo àquele dos teatros e refletir sobre aquilo a que José Miguel Wisnik (2007), ao analisar o modernismo no Brasil, identifica como "caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras [entre o erudito e o popular]".

REFERÊNCIAS

Brunner, José Joaquín. 1985. *La cultura como objeto de políticas*. Documento de trabajo. Santiago de Chile: Programa Flacso.

Costa, Luiz Edmundo de Melo Pereira da. 1957. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Conquista, 5 vol.

Dias, José. 2012. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Faria, João Roberto (Dir.). 2012. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP.

Finnegan, Ruth. 2007. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fonseca, Edilberto José de Macedo. 2011. Música no ponto: etnomusicologia e política pública. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2011, Belém. *Anais*... Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia:158-68.

Marcondes, Marcos Antônio (Ed.) 1998. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2 ed. revisada e atualizada. São Paulo: Art Editora; Publifolha.

Marzano, Andrea. 2010. "A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX" In MARZANO, Andrea & MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri.

Motta, Marly. 2004. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Zahar.

Wisnik, José Miguel. 2007. "Entre o erudito e o popular". *Revista de História*, São Paulo, n. 157, pp. 55-72.

"Y DESPUÉS DE ESTA CANCIÓN, YO ECHO MI DISCURSO". NEGOCIACIÓN Y TENSIÓN EN LAS REPRESENTACIONES DEL GRUPO ÁFRICA DE LO RURAL A LO NACIONAL

Oscar Giovanni Martínez
Director académico de la Escuela de Formación Artística de Palmira. Contacto: giovadrum@gmail.com.

El presente texto expone una parte de los resultados de la investigación *Memoria musical del río San Juan, dinámica musical y social de una chirimía chocoana en un contexto urbano: El grupo África en Palmira, Valle*, realizada para cumplir los requisitos académicos del programa de Técnico Laboral en Músicas Tradicionales y Populares del Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali, Colombia, en el año 2012.

Este trabajo presenta un análisis de los discursos y las formas de representación de sí que usa el grupo África. El estudio de caso de la trayectoria del grupo musical y su circulación de espacios rurales a ciudades cada vez mayores nos permite seguir de cerca los cambios, las negociaciones y las tensiones internas que se dan en tres momentos específicos. Se trata del grupo África, un conjunto musical creado en el año 2003 en la ciudad de Palmira, Valle del Cauca, en Colombia, integrado por migrantes chocoanos dedicados en su mayoría al corte de la caña de azúcar, que interpreta músicas campesinas con instrumentos artesanales construidos por ellos mismos. La metodología emplea un diseño etnográfico que hace uso de entrevistas semiestructuradas y observación participante en festivales de música, reuniones familiares y ensayos entre los años 2008 y 2012.

PALAVRAS CHAVE: Músicas locales, Política de lugar, interfluencia, representación.

Este trabalho apresenta uma análise de discursos e outras formas de representação utilizadas pelo grupo África. O estudo de caso da trajetória do grupo musical e sua circulação das áreas rurais para as cidades em crescimento, nos permite monitorar as mudanças, negociações e tensões internas que ocorrem em três momentos especificos. Este é o grupo África, um conjunto criado em 2003 na cidade de Palmira, Valle del Cauca, Colômbia, composto por migrantes Chocoanos dedicado principalmente ao corte de cana, que interpreta música camponesa com instrumentos artesanais construído por eles mesmos. A metodologia utiliza desenho etnográfico que faz uso de entrevistas semi-estruturadas e observação participante em festivais de música, reuniões familiares e ensaios entre os anos 2008 e 2012.

PALABRAS-CHAVE: Músicas locais, Política de lugar, interfluencia, representação.

1. GRUPO ÁFRICA, DEL RÍO SAN JUAN A PALMIRA

Podemos comprender la movilización del grupo África entre los departamentos del Chocó y el Valle del Cauca en el suroccidente del país como un fenómeno de desplazamiento de músicas rurales al contexto urbano. Tal fenómeno se da en el marco de las dinámicas socio-políticas y económicas de data histórica presentes en el vínculo comercial entre estas regiones, que genera una movilización humana hacia los núcleos urbanos con fuerte polarización industrial y con “fuerte absorción de migrantes campesinos” (Bedoya, 1987).

Este es el caso de los integrantes del grupo África. Diversos motivos propician la emigración de chocoanos al interior del país. Para algunos, el motivo es la violencia que se ha incrementado en la zona; para otros, es el parentesco con personas establecidas con anterioridad en Cali y en Palmira, que dan ejemplo de una mejor calidad de vida, lo que les motiva a probar suerte, pues para muchos de ellos “el Valle fue un anhelo”.

Isabelino Murillo, el flautista, un señor de setenta años, cuenta:

> Yo soy de Cañaveral… Salí de allá a los 17 años, salí por aventura. Salí porque uno es muchacho y es aventurero; me fui en canoa por el río San Juan, llegué a Buenaventura, de ahí llegué a Palmira y viví tres años y después en Pradera he trabajado para el ingenio central Castilla, casi treinta años, ahí me pensioné. (Murillo; 2009)

Pacho Rentería, tamborero del grupo, de 44 años, dice:

> Yo soy de Negría, Chocó, por el San Juan. Llegué en el 1982, quería tener una casa en la ciudad y, como uno siempre ha trabajado en el campo, me puse a trabajar cortando caña, siempre he hecho eso aquí en Palmira. (Rentería, 2009).

En los desplazamientos de músicas campesinas a zonas urbanas se dan diferentes procesos de cambio. Para explicar dicha dinámica, nos basamos en los conceptos que desarrollan dos autores. En primera instancia, esta movilización está contenida en lo que Samuel Bedoya (1988) denomina *regionalización dinámica*. Segundo, debemos comprender que en la actualidad las *músicas locales*, como las llama Ana María Ochoa (2003), se redefinen en el marco de la globalización. Ambos conceptos, que pasamos a profundizar, posibilitan definir ciertos límites, campos de disputa y direcciones que toman las prácticas musicales en diferentes lugares, y cómo se generan tensiones entre diferentes fuerzas que dan sentido a las transformaciones.

La *regionalización dinámica*, según Bedoya, permite abordar los estudios de las músicas regionales acorde a una realidad cambiante y cada vez más vinculada a los medios masivos de comunicación, que relaciona la región, la música y las danzas campesinas. Utiliza el concepto de región como “unidad geoeconómica mínima y no como espacio abstracto gráfico cuya única realidad es la del mapa” (1987: 4). El autor sustenta su propuesta en el concepto de “interfluencia”, que es un proceso continuo e irreversible de intercambio, de doble sentido, tanto de objetos y productos comercializables como de rasgos y productos sonoros concretos, que se logran dentro de una estructura de relaciones interpersonales (Bedoya, 1987).

Existe un vínculo comercial entre el Chocó y el Valle del Cauca, a través del cual han llegado a Palmira varias generaciones de migrantes provenientes del Chocó, generando además vínculos socioculturales. Al llegar a Palmira, un amplio sector se desempeña en el corte de la caña y se establecen en sectores periféricos de la ciudad. Los integrantes del grupo África se desempeñaban en la labor de la agricultura en el Chocó y, al igual que muchos de sus coterráneos, llegan a la ciudad a trabajar en ingenios azucareros.

Ana María Ochoa se refiere a la necesidad del estudio de las prácticas de las músicas locales en Colombia y considera que “las regiones no están trazadas desde núcleos claros de definición, sino que funcionan como bloques regionales, transnacionales”, donde las microrregiones trascienden las fronteras nacionales para formar parte de áreas geográficas más amplias. Aunque sus límites no son claros, es posible identificar las rutas históricas que

los han formado (Ochoa 2001: 50). Para Ochoa, las músicas locales inseridas en la era de la globalización, son expresiones asociadas a un territorio o grupo cultural, y que por factores de tipo histórico, económico, estético y social circulan fuera de sus fronteras, con diversas posibilidades mediadoras de oralidad; que expuestas a constantes dinámicas de movilización se reconfiguran a través de dos procesos: uno de tipo conservador en el que se aferra a la idea de lo auténtico con aire nostálgico, y otro, de transformación, que se da por lo general desde otros territorios de circulación (2003: 11).

Tales mudanzas dependen también de la creación de las políticas de lugar, que de acuerdo con Arturo Escobar:

> La política de lugar puede verse como una forma emergente de política, un inusitado imaginario político en el cual se afirma una lógica de diferencia y posibilidad que construye sobre la multiplicidad de acciones en el plano de la vida cotidiana (...) La política de lugar es un discurso de deseo y posibilidad que fortalece las prácticas de la diferencia subalternas para la re-construcción de mundos socio-naturales alternativos. (Escobar 2010: 79)

Aquí es importante definir *lugar* como el espacio de constantes procesos de interrelación de lo social, en vínculo con redes de flujos, intercambios e influencias, donde, de acuerdo con Durán (2008), "coexisten relaciones de poder, cooperación y conflicto, nunca finitos y siempre abiertos a lo inesperado e impredecible", y definen el carácter político del lugar.

En este contexto, las expresiones culturales de lugar entran a hacer parte del poder político como aglutinantes y generadores de identidad. Pero la legitimidad de sus discursos se va construyendo y se va empoderando. A estas nuevas propuestas no se les abre espacio fácilmente, ya que entran en un escenario de disputa con las políticas estatales, y de esta manera devienen en dos opciones: una es transformarlas para adaptarse a las exigencias del medio y, la segunda, transformar el medio para adaptarlo a sus necesidades. Observaremos a lo largo de este análisis cómo las representaciones que hace el grupo de sí, son producto de las disputas entre sus integrantes, de sus acuerdos y de la forma en que se articulan a las exigencias del cambiante contexto y de sus posicionamientos.

A pesar de que la mayoría de los integrantes del grupo África son chocoanos, se forma en Palmira. Su unión responde a unos intereses e influencias de cada participante que configuran una política de lugar de fuerte anclaje en la etnicidad afro y en la forma en que los habitantes negros de Palmira la construyen. Según lo narra Francisco Domínguez, la persona que convoca:

> Yo vivo aquí en Palmira desde 1966 y aquí no había ningún grupo con el que yo me sintiera parte de mi tierra, de donde nací, allá en Nohanamá [Chocó] (...) Aquí en Palmira tocan grupos con zampoña, con cuerdas, pero ninguno toca de la música de mi tierra; entonces me sentí como aislado y dije: quiero que conozcan la música que bailaban mis ancestros. (Domínguez, 2009)

Francisco se puso en la tarea de ubicar gente que tocara la música de su región; él sabía que la etnia negra en Palmira se concentraba en mayor medida en la comuna uno, en los barrios Loreto, Villa Diana, Simón Bolívar, Caimitos, 20 de julio y Zamorano, sector periférico de la ciudad de Palmira:

> Yo sé dónde vive mi gente negra, en la periferia que le dicen... no en el centro, y sé que los chocoanos se vienen a cortar caña (...) así que me fui donde están los corteros, en el barrio Loreto; además si es chocoano debe conocer la música. (Domínguez, 2009)

Sin embargo, es en una fiesta de la casa, de esas que se extienden hasta la calle, cuando ya con "biche", un licor artesanal elaborado con el jugo de la caña de azúcar, empiezan a tocar guarachas y pasillos –dos ritmos musicales interpretados en la región chocoana–, y se decide totalmente:

> La gente se juntaba en la calle del barrio, en el Loreto, con tambores y una flauta; eso era los sábados en las tardes, después del trabajo; porque el domingo no se trabaja (...) ahí algunos músicos tocaban, se encontraban y había biche y bailaban, (...) yo me sentía feliz porque eso era lo mío, y pensé: yo quiero que en Palmira escuchen la chirimía campesina. Entonces insistí que formáramos un grupo musical. (Domínguez, 2009)

Para el grupo, un aspecto importante al tocar la música es que la gente la pueda bailar. La sensación inicial de los integrantes cuando tocaban era que la gente no entendía su música, así que cuando tenían presentaciones, llevaban en un bus a personas de la comunidad chocoana, del barrio donde ensayaban y hacían fiestas, para que bailaran y así lo espectadores que no la conocían podían aprender.

Las canciones que hacen parte del repertorio del grupo África, según su director, se interpretan en ritmos que ellos denominan autóctonos de la región: el pasillo, la jota y el abozao, que son de tipo ternario, y la guaracha y la rumba, que son ritmos binarios y a los cuales adaptan canciones que han sido éxitos comerciales[1]. Francisco y los demás integrantes del grupo consideran que es importante que se interprete música que la gente conoce porque así puede ser aceptado el grupo.

2. GRUPO ÁFRICA EN LA TARIMA

Para explicar las representaciones que hace de sí el grupo África y los discursos que usa, voy a definir antes qué entiendo por esta noción. De acuerdo con Goffman (1997), que plantea una teoría para abordar el estudio microsociológico, los individuos se presentan ante los otros bajo una *fachada* o un papel establecido y conocido por los miembros de una sociedad. Actuar en determinada *fachada* permite conocer las características básicas de los otros y, de esta manera, permite a los individuos identificar cómo deben actuar y *definir su situación* en momentos y *escenarios* concretos. Para el autor, todos los sujetos conforman *equipos* de diferente índole, formales o no. Los equipos son grupos en los que se coopera para lograr unos objetivos comunes. Así, los integrantes de África se ponen de acuerdo para crear unas *representaciones oficiales* construidas de manera verbal y no verbal, en escenarios concretos, que para el caso, son tanto metafóricos como literales. Basados en una política de lugar que realza las tradiciones negras chocoanas, en el momento de gestación del grupo, construyen una representación de sí de carácter formal para cada escenario específico.

2.1 Primera (re)presentación: corteros de caña aprendiendo a usar el micrófono

Acerca de cómo hacen su primera presentación musical para el año 2003, comenta su director:

> Conocí a una señora que tenía un evento cultural en el barrio Fray Luis, por aquí cerca, y me dijo que si nos queríamos presentar; todos (los integrantes del grupo) dijeron que sí, pero estábamos asustados porque había micrófonos y nosotros no sabíamos cómo se usaba eso (...) en ese entonces no teníamos uniforme, y me llamaron la atención porque llevé el grupo sin uniforme; entonces tocó comprar. (Domínguez, 2009)

Este momento pone en evidencia las primeras relaciones del grupo con escenarios formales. En ellos se sienten obligados a asumir una postura escénica, una *fachada* de músicos. Posteriormente, a través de la Oficina de Asuntos Étnicos de Palmira, el grupo es contactado para hacer presentaciones y empieza a ser reseñado como una manifestación característica de lo *afro* en eventos locales importantes, como el Día de la Afrocolombianidad y el Festival de Arte y Cultura Ricardo Nieto, de Palmira.

1 Me refiero a que pertenece a la música considerada comercial, ya que ha tenido difusión masiva a través de los diversos medios de comunicación.

Se les exige una reseña, u hoja de vida, la cual es común que sea solicitada por las organizaciones de los eventos. Así se escribe la primera *representación de sí* verbal:

> África es un grupo que quiere dar a conocer las músicas de las comunidades negras que viven en Palmira, músicas típicas de los campesinos, los corteros de caña, que vienen del Chocó, del río San Juan, con instrumentos hechos a mano, como lo dice la tradición. (Domínguez, 2003)

Las incursiones en varios eventos motivan al grupo a presentarse en el festival que en la actualidad es el encuentro más importante para las expresiones musicales negras del suroccidente de Colombia, el Petronio Álvarez.

2.2 Segunda (re)presentación: hijos de África concursando contra el tiempo

Una de las mayores experiencias para el grupo es su participación en el reconocido Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez. El festival, fundado en la ciudad de Cali en el año 1995, se propone "promover y salvaguardar las culturas y las músicas tradicionales del pacífico colombiano como elementos cohesionadores de la identidad y del tejido social para afianzar, en la región y el país, procesos de inclusión, participación y desarrollo humano".[2]

No obstante, el festival es un concurso musical y presenta un amplio reglamento, que en términos generales es el mismo entre los años 2006 y 2012, periodo en el que anualmente África ha participado. Exige, entre otros puntos: un estricto formato instrumental institucionalizado por el folclor, la duración de tiempo en escena de 12 minutos para presentar tres piezas musicales, un comportamiento de buenos modales durante el marco del evento y no intervenir o "tomarse la vocería para hacer presentación de los temas que va a interpretar, o para emitir comentarios de cualquier naturaleza" y hacer sólo su "trabajo musical", ya que corresponde a los presentadores del evento leer frente al público la reseña que entrega el grupo al momento de su inscripción.

Entre los años 2006 y 2012, África participó de este festival y en dos ocasiones fueron finalistas; ocuparon dos terceros puestos, a razón de que no cumplían con el tiempo de su presentación, y eran interrumpidos con varios mecanismos, entre ellos girar la tarima, hecho que generó angustia en el grupo. Condicionaron los temas de su repertorio entre dos y cuatro minutos, tratando siempre de calcular y pensar que no se fueran a extender, cuando antes duraban más de diez. Esto lleva a que sus canciones se hagan más cortas, y después trae dificultades en otros escenarios, como terminar su presentación de 12 canciones en 30 minutos, cuando habían sido contratados para una hora de presentación.

Dado que durante el concurso en el Festival Petronio Álvarez no se les permite hablar, ellos buscan causar una impresión en el público teatralizando sus representaciones, utilizan expresiones no verbales, incorporan la danza y el ritual de bañar la flauta con biche, expulsado desde la boca del flautista con el objetivo de mantener el instrumento húmedo para lograr una buena calidad de sonido, actividad que antes se realizaba tras bambalinas.

Con el fin de adaptarse al escenario del festival, la reseña del grupo cambia en varias ocasiones. Para el año 2006, la reseña dice:

> África es un grupo que quiere dar a conocer las músicas de las comunidades negras y típicas de los campesinos del Choco, ritmos como jota, pasillos y guarachas están en el repertorio, tocada con instrumentos hechos a mano como lo dice la tradición Nohanamá. (Domínguez, 2006)

Se percibe el cambio en la definición del tipo música que interpretan, se añade la noción de "típicas", más acorde a los objetivos del festival y muy nombrada en el evento, de influencia folclorista.

2 En http://www.cali.gov.co/publico2/documentos/cultura/reglamento.pdf.

Estas reseñas son fuente de apoyo para otras presentaciones diferentes al festival y empiezan a funcionar a modo de guion que sirve al grupo para hacer intervenciones entre canciones, además de otras explicaciones verbales que van dando origen a un discurso cada vez más recurrente en escena. La forma de definir el grupo en las reseñas es más clara con la explicación que da Francisco sobre el nombre del grupo musical, después de tres años de participación continua en el festival:

> Nosotros somos negros, somos hijos de África, hijos de hombres que fueron sometidos por los blancos. Y estos hombres que cortan caña son fuertes, y a pesar de las injusticias nos resistimos a las dificultades porque somos hijos de África, por eso este grupo se llama así. (Domínguez, 2009)

Para el año 2012, la reseña se aproxima aún más al derrotero del festival:

> África se forma con el fin de promover y difundir la cultura y los aires pacífico musicales autóctonos afrocolombianos y chocoanos, con instrumentos elaborados a mano por tradición artesanal, propios del acervo de la región y origen de Noanamá Choco, en el rio San Juan. (Domínguez, 2012)

Reseña que incluye un logo del grupo, una disposición en escenario y requerimientos de sonido, además de pasar por escrito una cotización del grupo.

Con respecto a este festival existen puntos de vista diversos por parte de sus integrantes. Isabelino Murillo considera que:

> En Petronio ya nos conocen y nos quieren porque somos únicos; antes nos asustaba porque competíamos con esas orquestas grandes que tienen clarinete, pero nosotros con el carrizo también pudimos; mucha gente nos viene a apoyar porque somos diferentes. (Murillo, 2009)

Rentería, menos conforme con el festival, dice: "Aquí es bueno, pero usted sabe que por el barrio es diferente, allá la rumba completa, no existe presión de nada. En la tarima no se ve nada de lo que nosotros hacemos" (Rentería, 2009).

La imagen o presencia escénica, la búsqueda de elementos novedosos para la música y el escenario que procuraba tener la aceptación del público, trajo discusiones que posteriormente se vieron reflejadas en el retiro de dos de sus integrantes.

2.3 Tercera (re)presentación: En *Colombia Tiene Talento*, "este grupo no es para todos"

Después de haber sido finalistas en el año 2011 en el festival Petronio Álvarez, son convocados por un periodista de la región que invita al grupo a una audición para un reconocido canal privado de Colombia que posee los derechos del *reality show* Colombia Tiene Talento. Es importante anotar que para la participación del mismo se hizo una convocatoria pública en televisión a través de la cual llegaron miles de personas al concurso. De esta manera, a pesar de que África fue invitado, en la transmisión se mostraba como si ellos hubiesen llegado por voluntad propia.

Su participación en el programa televisivo constó de dos etapas de carácter eliminatorio. La primera de ellas fue regional, se hizo en la ciudad de Cali, convocando a personas del suroccidente del país. En esta ocasión, el grupo interpreta una composición propia en ritmo de guaracha. Para la segunda ronda clasificatoria, los integrantes del grupo discuten la elección del ritmo a ser interpretado.

Las posiciones divergen entre dos opciones: la jota cariada o la guaracha. Los que defendían el primer ritmo argumentaban que para superar esa segunda etapa debían dar muestra de lo que los definía y representaba su valor principal: la música típica campesina. Por su parte, los integrantes a favor de la interpretación de la guaracha alegaban que era un ritmo que daba ánimos de ser bailado y así podían tener un mayor impacto en el público y en el jurado. Esta negociación es clave porque la elección del ritmo evidencia cómo el grupo

quiere representarse ante los otros; qué valores consideran que deben ser destacados. Tal elección los obliga a reflexionar sobre sus principales cualidades con relación a otros grupos y resaltarlas en un solo tema, que era la cantidad de tiempo que se les permitía en escena. Finalmente, el grupo opta por tocar una jota cariada. En la transmisión en vivo del programa vemos que, después de todo, el director demuestra una preocupación porque su apuesta sea comprendida: "aquí lo que hay que tener en cuenta es si el jurado está entrenado para distinguir entre uno u otro de los ritmos que nosotros hacemos e interpretamos".[3]

3. BAJANDO DEL ESCENARIO.

Esto deja entrever que estas interfluencias, en el ámbito musical, disputan de manera permanente un espacio, donde las políticas de lugar y las políticas hegemónicas interactúan y se desenvuelven; definen qué aspectos son negociables y no negociables, y da origen a conflictos entre tradición y creatividad, "conservadurismo e innovación" (Ochoa, 2003: 89).

La noción de músicas locales, en el actual escenario de la globalización, permite rondar por los procesos al interior de las estructuras planteadas por Bedoya donde se da la interfluencia, y posibilitaría establecer un punto donde estas estructuras convergen por un intervalo de tiempo, pero pensar que tales estructuras están en permanentemente configuración y movilizadas en el tiempo-espacio.

Lo anterior permitió evidenciar dos escenarios de participación musical claramente demarcados: uno, festivales y concursos en los que en general deben obedecer reglamentos y protocolos, donde se crean momentos de tensión al interior del grupo en la búsqueda de estrategias y dar respuesta a las exigencias en aspectos escénicos y musicales como la forma de vestir o "uniforme", el baile y la distribución de los músicos en el escenario, manejo de los equipos de amplificación, la afinación y el tiempo de duración de las piezas musicales; también incluyo en este grupo los discursos verbales que los músicos expresan, que de igual forma van ajustando y enriqueciendo de acuerdo a las experiencias vividas en cada escenario. Y otro escenario, en el que las tradiciones campesinas chocoanas se logran celebrar dentro de su comunidad de diáspora chocoana (cuadra, barrio, sector urbano), y en el que no existen limitaciones ni valores institucionalizados, más acorde con el sentido cultural y los valores vigentes usados en esa música, de acuerdo a lo manifestado por los músicos del grupo.

[3] En: https://www.youtube.com/watch?v=26MHG2q1zok, minuto 45:02.

REFERENCIAS

Bedoya Sánchez, Samuel. 1987. "Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada. Primera parte". En: *A contratiempo*, nº 1, pp. 3-17. <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-1.html> [Consultado: 15 de mayo de 2011].

Bedoya, Samuel. 1988 Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuestas para una investigación inter-regional integrada. Segunda parte. En: *A contratiempo*. N° 2. <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-1.html> [Consultado: 15 de mayo de 2011].

Domínguez, Francisco. 2009. *Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez*. Palmira: 7 de junio.

_____. 2003. Hoja de vida del Grupo Folclórico África. Palmira: Documento inédito.

_____. 2006. Hoja de vida del Grupo Folclórico África. Palmira: Documento inédito.

_____. 2012. Hoja de vida del Grupo Folclórico África. Palmira: Documento inédito.

Durán, Armando. 2008. "Políticas de lugar en los movimientos sociales contemporáneos". En: *Diálogos Latinoamericanos*, nº 14, pp. 57-75 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16201404> [Consultado: 12 de enero de 2015].

Escobar, Arturo. 2010. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Bogotá: Envión Editores.

Goffman, Erving. 1997 [1959]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Murillo, Isabelino. 2009. *Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez*. Pradera. 20 de abril.

Ochoa Gautier, Ana María. 2001. "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia". En: *Cuadernos de nación. Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de cultura.

_____. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Rentería, Francisco. 2009. *Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez*. Palmira. 22 de abril.

ESCENAS MUSICALES: PECULIARIDADES, LAS CONTRADICCIONES Y LOS LÍMITES EN AMBIENTE VIVO Y EN LAS PLATAFORMAS DIGITALES

CENAS MUSICAIS: PECULIARIDADES, CONTRADIÇÕES E LIMITES PRESENTES NA AMBIÊNCIA AO VIVO E NAS PLATAFORMAS DIGITAIS

COORDINADORES/COORDENADORES

Tatiana Rodrigues Lima

Jeder Silveira Janotti Jr.

Nadja Vladi Cardoso Gumes

Thiago Soares

INTRODUCCÍON

Gran parte de la investigación sobre las escenas musicales destaca los aspectos inclusivos y valores positivos relacionados con la pertenencia y de identidad relacionadas con las maneras de las escenas transformar espacios en lugares. Pero también es importante tener en cuenta las contradicciones que la idea misma de la escena y su punto autorreferencialidades, porque junto a los aspectos positivos, que por lo general se destacan, deben discutir los límites y las actividades excluidas de sus articulaciones. Si las escenas de la música se pueden configurar como maneras de teatralizar las ciudades, tal definición implica la exclusión (de los sonidos y movimientos que no interesan a las escenas), la exclusividad (segregar el papel del Otro y la diferencia que puede desencadenar en las escenas) y distintivo en el sentido amplio: los límites de la identidad también pueden estar relacionados con las dificultades en el reconocimiento de la existencia de diferentes sonidos y otros aspectos. La propuesta del simposio "Escenas musicales: peculiaridades, las contradicciones y los límites en ambiente vivo y en las Plataformas Digitales" fue abordar aspectos generales y conceptuales de la escena de la música, así como crear un espacio abierto para la discusión de escenas específicas de la América Latina.

INFORME

Tres sesiones se llevaron a cabo con la presentación de diez ponencias por 11 investigadores afiliados a universidades de Bahía, Pernambuco, Minas Gerais y Río de Janeiro, durante los días 15 y 16 de octubre de 2014. Aspectos conceptuales alrededor de la idea de escena de la música y de escenas específicas en torno a los géneros musicales y áreas geográficas fueron presentados por miembros del simposio, dibujando un rico panorama de la etapa

APRESENTAÇÃO

Boa parte dos estudos sobre cenas musicais destaca os aspectos inclusivos e valores positivos relacionados ao pertencimento e às afirmações identitárias ligadas aos modos como as cenas transformam espaços em lugares. Mas é importante observar também as contradições que a própria ideia de cena e suas autorreferencialidades apontam, pois ao lado dos aspectos positivos, que usualmente são destacados, convém discutir os limites e elementos negligenciados de suas articulações. Se as cenas musicais podem ser definidas como modos de teatralizar as cidades, essa delimitação pressupõe exclusão (de sonoridades e circulações que não interessam às cenas), exclusividade (o papel segregador do Outro e da diferença que as cenas podem acionar) e distintivos em sentido amplo: as demarcações identitárias também podem ser relacionadas às dificuldades em reconhecer a existência de sonoridades diversas e outros aspectos. A proposta do simpósio "Cenas Musicais: Peculiaridades, Contradições e Limites Presentes na Ambiência ao Vivo e nas Plataformas Digitais" foi propiciar debates entre interessados em abordar aspectos gerais e conceituais da cena musical, bem como abrir espaço para a discussão de cenas específicas latino-americanas estudadas pelos que se agregarem à atividade.

BALANÇO

Foram realizadas três sessões com a apresentação de dez trabalhos reunindo 11 pesquisadores vinculados a universidades da Bahia, de Pernambuco, de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, ao longo dos dias 15 e 16 de outubro de 2014. Aspectos conceituais em torno da ideia de cena musical e especificidades de cenas em torno de gêneros musicais e de espaços geográficos foram apresentados pelos integrantes do simpósio, traçando um rico

actual de los debates en torno al tema de las escenas musicales y ofreciendo el debate y el intercambio de experiencias entre los investigadores incluyendo también participantes oyentes. Las sesiones comenzaron con presentaciones individuales de los participantes en el simposio. Entonces fueron abiertos los debates con la participación de todos los presentes. Entre las ponencias presentadas en el simposio está aquí publicadas

- *Percussivo, plugado e eletrônico: identidades pulsantes na cena musical baiana contemporânea*
  Armando Alexandre Castro.

panorama do atual estágio das discussões em torno da temática das cenas musicais e propiciando o debate e a troca de experiências entre os pesquisadores, incluindo também os participantes ouvintes. As sessões foram iniciadas com as apresentações individuais dos integrantes do simpósio. Em seguida foram abertos os debates com a participação de todos os presentes. Dentre as comunicações apresentadas no simposio, aqui está publicada:

- *Percussivo, plugado e eletrônico: identidades pulsantes na cena musical baiana contemporânea*
  Armando Alexandre Castro.

PERCUSSIVO, PLUGADO E ELETRÔNICO: IDENTIDADES PULSANTES NO MOVIMENTO MUSICAL BAIANO CONTEMPORÂNEO

Armando Alexandre Castro

Armando Castro é docente do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT / UFRB). Contato: aaccastro@gmail.com

Reconhecendo a percussão como um dos elementos identitários mais emblemáticos do campo cultural na Bahia, o artigo analisa o grupo musical *Percussivo Mundo Novo* (PMN), suas propostas, provocações estéticas e sua representatividade no atual movimento percussivo baiano contemporâneo. Como referencial teórico, autores dos estudos culturais, destacando Homi Bhabha. Quanto à metodologia de construção do artigo, destaque para a pesquisa bibliográfica acerca dos temas percussão, identidade e representação, além de visitas aos sítios eletrônicos de artistas, grupos e intérpretes relevantes para a compreensão do fenômeno objeto desta investigação.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Bahia. Percussão.

Reconociendo la percusión como uno de los elementos más emblemáticos de la identidad cultural de campo en Bahía, el artículo analiza el grupo de música de Nueva Mike Alonso (PMN), sus propuestas, provocaciones estéticas y su representación en la actual Bahía movimiento de percusión contemporánea. Como marco teórico referencial, se toman autores de lo estudios culturales, con especial aténcion a Homi Bhabha. En cuanto a la metodología de la construcción, destacando la literatura sobre el tema de percusión, la identidad y la representación, y las visitas a los sitios web de los artistas, intérpretes y grupos relevantes para entender el fenómeno objeto de esta investigación.

PALABRAS CLAVE: Música. Bahia. Percusión.

1. INTRODUÇÃO

A expressão "música baiana" é frequentemente compreendida a partir de alguns poucos elementos e intérpretes e, em diversas situações, como sinônimo de axé *music* e pagode, fato que oculta as diversidades do campo e, não obstante, dos próprios estilos mencionados. Parte considerável das análises musicológicas e das críticas advindas de jornalistas da área cultural apontam para o suposto caráter homogêneo e massivo destes, corroborando, assim, para a não revelação de outros atores e fatores instauradores de multiplicidades de sentidos, sons, timbres e formas também existentes no Estado.

Neste sentido, vale apontar as lentes para uma música baiana contemporânea que apresenta considerável diversidade no campo da estética, das formas organizacionais, dos modelos de protagonismos, lideranças e performances artísticas, ainda que parcela considerável da sociedade não a perceba, insistindo em discursos homogeneizantes acerca deste segmento da produção cultural e artística.

Em uma breve revisão histórica da percussão nos movimentos musicais e culturais na Bahia, é possível encontrar registros de escolas de samba, bandas percussivas independentes, blocos afro, indígena e, mais recentemente, dos grupos e intérpretes vinculados ao axé *music* e ao pagode. Entretanto, vale salientar, que uma compreensão equivocada e, consideravelmente disseminada, é a relação entre percussão e etnicidade, em que o afro-brasileiro seria o único responsável pela valorização dos elementos percussivos na canção e musicalidades atuais, e a esta dinâmica, historicamente, tivesse restringido suas iniciativas musicais, conforme Silva (2003:163)

> O africano justapôs ou superpôs as suas formas culturais às que provinham da Europa. Na música, nas danças, na culinária, na casa e no arruado dos bairros populares. Mas também se apropriou, sem em quase nada modificá-las, de algumas dessas formas européias. Dou o exemplo das antigas orquestras de escravos, libertos e seus descendentes que tocavam, no interior do Brasil, obras de Haydn, da Escola de Mannheim e de Mozart, e compunham como se estivessem na Alemanha ou na Áustria. Como fez, entre tantos outros, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita.

O atual movimento percussivo baiano contemporâneo abriga experimentações e hibridismos resultantes do encontro constante e dinâmico entre o antigo e o novo, entre a tradição e a modernidade. A intensa agenda de *shows* dos grupos musicais massivos locais, aliado ao acesso, por parte destes músicos, às novas tecnologias, possibilitou a compreensão e conhecimento acerca de diversos conceitos, propostas e movimentos musicais nacionais e estrangeiros.

Ambientado entre ritmos e instrumentos musicais tradicionais, recursos e efeitos oportunizados pelas novas tecnologias e música eletrônica, o novo movimento musical percussivo baiano contemporâneo registra contrastes e paradoxos: a partir de ritmos e instrumentos tradicionais, é dinâmico em propostas e interações estéticas que desembocam em experimentalismos e novas identidades, como a relação com o mundo da música eletrônica, por exemplo; por outro lado, resultado da criatividade de músicos profissionais experientes, sobrevive silencioso e, não raro, distante de parcela considerável do público e mídia massiva.

Seguindo, o que se pode compreender e denominar como movimento percussivo baiano contemporâneo são aquelas iniciativas surgidas, de forma tímida, na década de 1990, a partir de grupos locais como Agbeokuta[1] e, mais incisivamente, a partir de grupos recentes como AfroSudaka, Sambone Pagode Orquestra, Sambatrônica[2], Peu Meurray, Percussivo

1 O grupo Afro-Jazz Agbeokuta foi formado em 1990, a partir de experiências musicais propostas pelo trompetista e percussionista paulistano Cícero Antônio que, à época, residia na Bahia, procurou dialogar com músicos de três bairros populares de Salvador: Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação e Brotas.

2 O Sambatrônica é um grupo formado em 2004 que promove o encontro do samba com o *rock* e o *funk*, entre outros. Seu primeiro CD, *Movimento sensual antiatômico*, foi lançado em 2006, e o DVD,

Mundo Novo e Orquestra Rumpilezz, entre outros, que procuram mesclar e fundir conteúdos musicais estabelecidos e legitimados, originando novos modelos estético-musicais a partir do diálogo da base percussiva. Assim, as experimentações produzidas pelos músicos adentram e agregam elementos do *jazz*, do *pop rock*, da salsa, merengue, hip-hop, samba, pontos de candomblé, música eletrônica, entre outros.

Um dos precursores do movimento é o grupo AfroSudaka, criado pelo percussionista, produtor e compositor Ramiro Musotto.[3] Argentino, radicado no Brasil desde a década de 1980, trabalhou com Marisa Monte, Skank, Marina Lima, Daniela Mercury, Os Paralamas do Sucesso, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Zeca Baleiro, Adriana Calcanhotto, Titãs, Fernanda Abreu, Sérgio Mendes, Zélia Duncan, Gal Costa e, entre suas principais influências musicais, encontram-se as batidas e pontos do candomblé afro-baiano. Em suas diversas incursões profissionais, Musotto inseriu o berimbau em diversos registros discográficos.

As experimentações musicais desenvolvidas por Ramiro Musotto reiteram a busca por novas identidades para o campo percussivo, a partir de sua considerável trajetória profissional, mas principalmente, pela intencionalidade da transformação, da reconfiguração da percussão como elemento relevante no campo dos registros fonográficos e apresentações musicais, superando, consideravelmente, a percussão como apenas um elemento de acompanhamento rítmico e secundário. Com Musotto, é possível perceber a presença relevante do berimbau, por exemplo, em diversos arranjos criados para músicas de artistas como Daniela Mercury, Caetano Veloso e Skank.

> Tentar ver o outro de uma maneira diferente. De uma maneira ampla e objetiva que impeça que os conflitos apareçam: a eletrônica e étnica. O tecno e o regional. O primeiro mundo com o terceiro: civilizacao e barbarye. Brasil e Argentina: Sudaka. Acho incríveis os cuidados que temos que ter pra misturar ritmos e músicas de diferentes lugares para que depois tudo soe harmonioso. É como um símbolo do que se passa no mundo hoje, não temos cuidado em entender nem em como nos misturar e o mundo está cheio de racismo, xenofobia e incompreensão. (Musotto, 2008:02)

Para Musotto, a mestiçagem, a mistura, o encontro e o diálogo entre culturas e musicalidades distintas aparecem como propostas para o desenvolvimento e mudança estética, criando e recriando novas possibilidades identitárias no campo musical.

> (...) As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (...). É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (Woodward, 2000:12)

Neste sentido, segundo Woodward (2000), Musotto e suas novas proposições identitárias, agregando transformação e novas identidades para a música brasileira e baiana, são resultantes de fluxos constantes, dinâmicos e legítimos, pois são arregimentados dentro do próprio campo por práticas e iniciativas específicas de um músico renomado, sensível, crítico e experiente. Logo, suas iniciativas no campo da percussão fomentaram comportamentos isomórficos em seus pares, provocando inquietações criativas entre muitos produtores e arranjadores musicais baianos, como Letieres Leite, Hugo San, Peu Meurray e Mikael Mutti, entre outros.

intitulado *Sambatrônica*, em 2007. Em 2006, teve o *show Ciberdelia da Pedra Lascada* indicado ao prêmio Troféu Caymmi de 2006, nas categorias Melhor Banda e Melhor Produção.

3 Faleceu em 2009, com 45 anos. (Ramiro Musotto, 2011)

2. IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES: O GRUPO PERCUSSIVO MUNDO NOVO

O grupo musical Percussivo Mundo Novo[4] representa a "percussão digital" e surgiu da ideia de combinar percussão com as novas tecnologias digitais, realçando novas formas de produção musical. O idealizador do grupo é o multi-instrumentista, compositor, arranjador, diretor e produtor musical baiano Mikael Mutti[5], a partir do conhecimento adquirido em mais de duas décadas de atividade profissional. Em seu currículo, a direção musical de artistas como Carlinhos Brown, Leila Pinheiro, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Timbalada, Claudia Leitte e experiências internacionais com o Scorpions, Sérgio Mendes e o guitarrista Carlos Santana.

O sítio eletrônico do grupo realça os objetivos do PMN, a partir dos dizeres: "A televisão da nossa casa mudou... O nosso telefone celular mudou... Os computadores mudaram... A forma de fazer música está mudando!!!" Acerca das propostas experimentais envolvendo música eletrônica, percussão e novas tecnologias, ressaltam em seu sítio eletrônico:

> O objetivo não é simplesmente reproduzir os sons da percussão tradicional e sim utilizar estes dispositivos tecnológicos para oferecer flexibilidade e criatividade na composição e no desempenho dos ritmos brasileiros. Em 2010, O PMN participou de interessantes projetos de intercâmbio com artistas internacionais que visitam a Bahia. O 'encontros percussivos' é um projeto que se iniciou com a apresentação no Pelourinho, em Salvador, do PMN com a Orquestra de *Stell Drums* da Flórida Memorial University. Este projeto assumiu grandes proporções no carnaval da Bahia com o trio elétrico 'Encontros Percussivos', convidando os artistas Earthrise Soundsystem e Davi Vieira (Nova Iorque), do DJ Static Revenger (Los Angeles), e do DJ Daniel Venezuela, de Caracas. (PMN, 2011)

4 Para mais informações: www.myspace.com/pmnspace.

5 Para mais informações: www.myspace.com/mikaelmutti.

A partir do texto acima, pode-se perceber que a proposta do PMN é a de construir uma identidade fluída, dinâmica, baseada na experimentação sonora a partir de instrumentos e objetos diversos, mas também, a partir do encontro, do diálogo como possibilidade de interação, produção e apreciação estética dinâmica, corrente e, invariavelmente, mutável.

Mikael Mutti representa, sem dúvida, mais um dos desdobramentos oportunizados pela ampla aceitação e conquista da música baiana ligada ao carnaval, sendo este um espaço a ser compreendido como fenômeno dinâmico, e para muito além dos dias em que Momo governa a cidade de Salvador.

> Comecei com bandinha, comecei a tocar com banda de carnaval, despretensiosamente. Eu sou formado em contabilidade, e no meio do caminho, ainda não sabia que eu era músico Quando eu me vi músico, aos 19 anos, eu estava no segundo ano de faculdade. Aí terminei o curso, só para ter o diploma, mas tocando. Comecei a trabalhar na WR (...) Rangel foi quem primeiro me deu crédito de arranjador, coisa que eu tive que estudar sozinho também. (Gama, 2009:03)

Acerca de sua relação de pertencimento e identidade com a música baiana popular e contemporânea, afirma Mutti (GAMA, 2009:1): "Não sou pianista. O caminho musical que apareceu na minha frente me levou a isso (...). Tenho orgulho de dizer sou baiano, fui criado na rua, sou músico de rua mesmo. Não tem percussionista de rua? Eu sou pianista de rua." Mikael Mutti pode ser compreendido como mais um relevante e renomado profissional da música baiana contemporânea – fenômeno impulsionado pela ascensão nas últimas décadas da axé *music* e de um modelo de carnaval com características de espetáculo e grande festival, como assinala Moura (2001).

O Percussivo Mundo Novo alia a criação de instrumentos de percussão utilizando materiais recicláveis às novas possibilidades de execução da música eletrônica, a partir, por exemplo, de controle remoto de *videogame* conectado a um computador; guitarras do *guitar hero;* além da conexão de sensores eletrônicos a instrumentos percussivos criados com

metal e PVC. A ampla experiência de Mutti no campo da produção musical oportuniza a utilização das novas interfaces musicais eletrônicas na reprodução de sons de instrumentos percussivos tradicionais como berimbaus, *djembes*[6], timbaus, atabaques e pandeiros, além de instrumentos melódicos.

Dentre os instrumentos criados e adaptados pelo próprio Mikael Mutti, destaque para um *iPad* – repleto de programas de edição de áudio – acoplado ao corpo de uma guitarra baiana. Entretanto, o som produzido é de instrumentos percussivos, possibilitando, por exemplo, tocar pandeiro com apenas dois dedos. Outro instrumento é o tumbão, espécie de timbau de duas peles, que pode ser tocado na posição horizontal; o submarino é uma adaptação produzida a partir do repique e do surdo em apenas um instrumento; a nau é um grande surdo com duas afinações, e que vem acoplado a um carrinho de mão.

3. IDENTIDADES, REPRESENTAÇÕES E O MOVIMENTO PERCUSSIVO BAIANO CONTEMPORÂNEO

Pulsante, dinâmica, contagiante, porém desconhecida do grande público... Paradoxo de um mercado ainda dependente dos meios de comunicação ou produto segmentado com disseminação prevista e oportunizada apenas pela rede mundial de computadores? Neste sentido, pode-se aplicar ao fenômeno dinâmico da percussão baiana contemporânea, o conceito de sociologia das ausências (SOUSA SANTOS, 2009). É um conhecimento insurgente, que procura mostrar que o que não existe é produzido como não existente, como alternativa descartável, invisível à realidade hegemônica do mundo. Compreender as ausências, suas lógicas e tensões, permite a reinvenção do espaço e o acolhimento das diversidades, abrindo possibilidades de transformação das monoculturas dos saberes em ecologias dos saberes.

Para Ramos (1989), o modelo multidimensional expande a noção de recursos e de produção, considerando atividades remuneradas e não remuneradas, produção econômica e produções de outra natureza. O pressuposto basilar do modelo proposto por este autor supõe que para alcançar a sua atualização pessoal, o indivíduo deve procurar se libertar da dependência do mercado – este último, enquanto detentor de emprego. O discurso dos músicos Ramiro Musotto e Mikael Mutti parece sinalizar nesta direção, em que a realização pessoal e profissional contemplam projetos musicais paralelos, provocativos, experimentais, evocando liberdade de criação e novas inscrições identitárias e estéticas no campo musical.

No campo das identidades e representações, o atual movimento percussivo baiano contemporâneo, aqui brevemente apresentado a partir do Percussivo Mundo Novo, Mikael Mutti, assim como Ramiro Musotto poderiam ser compreendidos como sujeitos pós-modernos, pois não requerem inscrições e registros fixos, invariáveis e permanentes. A identidade para estes músicos é uma espécie de "celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Neste sentido, o hibridismo intenso como proposta conceitual e sistemática destes grupos potencializaria a crise do reconhecimento, como afirma Bhabha (1998:165):

> O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de 'reconhecimento'. O deslocamento de símbolo a signo cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento.

A partir desta compreensão, a reivindicação de reconhecimento perpassa e contempla as distintas iniciativas do campo musical baiano contemporâneo que advogam por outras

6 Também conhecido como jembe, jenbe, yembe e sanbanyi, o djembê é um instrumento musical de percussão (membrafone).

e novas formas estéticas possíveis. Em outras palavras, movimentos musicais emancipatórios ajustados por critérios menos utilitaristas e mais substantivos, em uma política de descentralização, de desconcentração, (re)construção e autorrealização.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento percussivo baiano contemporâneo pode ser compreendido como dinâmica representativa a partir da (res)significação dos modos de utilização e apropriação dos instrumentos percussivos, além de ampliar as possibilidades da produção musical e de novos registros sonoros. O protagonismo de músicos experientes e renomados no cenário musical corroborou com a maior aceitação destas novas propostas estéticas, entretanto, há muito a conquistar no campo da divulgação e disseminação destas iniciativas, ainda restritas ao mundo conhecido como "alternativo" e, aparentemente, com reduzidas chances de maior visibilidade midiática e de configuração enquanto o chamado "produto comercial".

Ainda que vinculado, em sua origem, aos movimentos percussivos de rua, popular e massivo, estas experimentações estético-percussivas estão consideravelmente distantes do massivo das rádios e do carnaval, restringindo, não raro, sua inscrição nestes espaços às conhecidas "participação especial" e "convidado de honra".

O trânsito e dupla-pertença do competente e reconhecido músico baiano Mikael Mutti, nos campos da estética e gestão, ora pensando timbres, ora pensando contratos, não necessita ser justificado, apenas compreendido como necessidade de expressão, de viabilizar a fala, a ideia, o som de uma percussão baiana não limitada a gêneros hegemônicos. Ao contrário, como em um ato sincero de gratidão, reconhecer a relevância de artistas da axé *music*, por exemplo, na criação de um qualitativo circuito soteropolitano de estúdios musicais de gravação, elevação e reconhecimento de uma arregimentação da organologia percussiva baiana como critério estético não restrito apenas à discussão da etnicidade.

REFERÊNCIAS

Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Gama, Saulo. Conversas com Mikael Mutti. Pianista de Salvador, Salvador, [2009]. Disponível em: <http://www.pianistasdesalvador.com.br/arq_saulo/conversascommikael.pdf>. Acesso em: 25 maio 2011.

Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

Mikael Mutti: myspace. [2011]. Disponível em: <https://myspace.com/mikaelmutti>. Acesso em: 22 maio 2014.

Musotto, Ramiro. Entrevista concedida a Henrique Nunes. O carnaval e a axé music estão contra a cultura popular da Bahia. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 30 jun. 2008. Seção Caderno 3. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=550619. Acesso em: 28 maio 2011.

Percussivo Mundo Novo (PMN). Home page. Disponível em: <https://myspace.com/pmnspace>. Acesso em: 2 jun. 2011.

______. Percussivo Mundo Novo, [2011]. Disponível em: <www.myspace.com/pmnspace>. Acesso em: 2 jun. 2011.

Ramiro Mussoto: myspace, [2011]. Disponível em: <http://www.myspace.com/ramiromusotto>. Acesso em: 22 maio 2014.

Ramos, Alberto Guerreiro. *A nova ciência das organizações*: uma reconceituação da riqueza das nações. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

Silva, Alberto da Costa e. *Um rio chamado Atlântico*: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.

Sousa Santos, Boaventura. Para além do pensamento abissal; das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: STARLING, Heloisa; ALMEIDA, Sandra Regina (Org). *Sentimentos do Mundo*: ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Woodward, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. T. da (Org.) *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

PRÁCTICAS MUSICALES EN ESCENARIOS DE SALÓN LATINOAMERICANOS: PASILLOS, CHOROS, VALSAS, MARZURKAS, POLCAS, DANZAS, SALSAS

PRÁTICAS MUSICAIS EM CENÁRIOS DE SALÃO LATINOAMERICANOS: PASILLOS, CHOROS, VALSAS, MARZURKAS, POLCAS, DANZAS, SALSAS

CORDINADORES/COORDENADORES

Edwin Pitre-Vásquez

Alejandro Ulloa Sanmiguel

María Victoria Casas Figueroa

PRESENTACIÓN

La experiencia de un Simposio bilingue con la participación de investigadores nacionales e internacionales fue interesante. Los estudiantes graduandos y pos-graduandos que participaron por primera vez manifestaron la importancia de carácter académico, artístico y humano. La falta de comunicación fue percibida en muchos casos cuando la investigación llevada a cabo en la misma área de conocimiento, puede también ser intercambiada en este tipo de evento. Fue el caso de dos investigadores que trabajan en el tema de la Rueda de Choro. La diversidad que encontramos en América Latina en las prácticas musicales indican que estamos sólo en el inicio de aproximar las investigaciones que nos puede ayudar a transformar las relaciones culturales en la región. La creación de formatos instrumentales, géneros y estilos musicales, repertorios puede ser el resultado de las prácticas musicales comunes.

RESULTADOS

El Simposio No. 8 congrego un total de 16 investigadores con trabajos aprobados y fueron realizadas cuatro sesiones durante el Congreso con la presentación de diez obras que reúnen doce investigadores vinculados a las universidades Universidad del Valle - Cali, Colombia, la Universidad Federal de Bahía, de la Universidad Estatal de Río de Janeiro , Universidad del Estado de Paraná - EMBAP y la Universidad Federal de Paraná, el 14 y 15 de octubre de 2014. Siendo el tema central el de las diferentes prácticas musicales encontrados en diferentes contextos. Aspectos tales como la ubicación, ancestralidad, repertorios, calendarios, géneros de la música, la creación musical fueron abordadas por diferentes investigadores. En muchos casos las discusiones e intercambio de experiencias se extienden fuera de tiem-

APRESENTAÇÃO

A experiencia de realizar um Simposio bilingüe com a participação de pesquisadores nacionais e internacionais foi interesante. Os pós-graduandos que participaram como primeira experiencias e relatam o aproveitamento de cárater acadêmico, artístico e humano. Foi percebida a falta de comunicação em muitos casos de pesquisas desenvolvidas dentro da mesma área, podem tambem ser intercambiadas neste tipo de evento. Foi o caso de dois pesquisadores que trabalham com a temática da Roda de Choro. A diversidade que encontramos na América Latina nas Práticas Musicais e os elementos comuns indicam que estamos apenas no inicio de parcerias em investigações que podem nos aproximar e transforma a relações culturais na região. A criação de formatos instrumentais, gêneros e estilos musicais, repertórios podem ser o resultado de Práticas Musicais comuns.

BALANÇO

O Simpósio No. 8 obteve 16 pesquisadores com trabalhos aprovados e realizou durante o Congresso quatro sessões com a apresentação de dez trabalhos reunindo doze pesquisadores vinculados a universidades *Universidad del Valle* – Cali, Colômbia, Universidade Federal da Bahia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Paraná – EMBAP e Universidade Federal do Paraná, ao longo dos dias 14 e 15 de outubro de 2014. Sendo a temática central as diferentes Práticas Musicais encontradas em diferentes contextos. Aspectos como a localidade, ancestralidade, repertórios, calendários, gêneros musicais, criação musical foram abordados pelos diferentes pesquisadores. Em muitos casos as discussões e troca de experiências se estenderam fora do horário previsto pelo

po propuesto por el Congreso. La participación de músicos e investigadores en la ciudad de Salvador y otras ciudades fueron importantes en este intercambio de información.

Entre las ponencias presentadas en el simposio están aquí publicadas:

- *Carnaval de Antonina: Práticas Musicais na bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel*
  Cainã Alves
- *Choro Curitibano - Configurações e Práticas musicais Etnoculturais*
  Cláudio Aparecido Fernandes, Ana Paula Peters e Luzia Aparecida Ferreira-Lia
- *Os territórios sagrados dos Cantos Negros*
  Denise Barata
- *Práticas Musicais: Reflexões e Cenários*
  Edwin Pitre-Vásquez e Luzia Aparecida Ferreira
- *Descrição etnográfica das práticas musicais em um grupo de guitarras*
  George Pessoa
- *As composições a partir da Prática musical do Clube no Choro de Curitiba*
  João Egashira
- *El salón en Cali. Las antiguas músicas de salón y la lenta transición a las músicas caribeñas entre 1930 y 1950*
  María Victoria Casas Figueroa e Paloma Palau
- *Latinidade ou Apropriação: o que tem de Caribe no Brega do Meio-Norte brasileiro?*
  Rogério Costa

Congresso. A participação de músicos e pesquisadores da cidade de Salvador e outra cidades foram importantes nessa troca de informações.

Dentre as comunicações apresentadas no simposio, aqui estão publicadas:

- *Carnaval de Antonina: Práticas Musicais na bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel*
  Cainã Alves
- *Choro Curitibano - Configurações e Práticas musicais Etnoculturais*
  Cláudio Aparecido Fernandes, Ana Paula Peters e Luzia Aparecida Ferreira-Lia
- *Os territórios sagrados dos Cantos Negros*
  Denise Barata
- *Práticas Musicais: Reflexões e Cenários*
  Edwin Pitre-Vásquez e Luzia Aparecida Ferreira
- *Descrição etnográfica das práticas musicais em um grupo de guitarras*
  George Pessoa
- *As composições a partir da Prática musical do Clube no Choro de Curitiba*
  João Egashira
- *El salón en Cali. Las antiguas músicas de salón y la lenta transición a las músicas caribeñas entre 1930 y 1950*
  María Victoria Casas Figueroa e Paloma Palau
- *Latinidade ou Apropriação: o que tem de Caribe no Brega do Meio-Norte brasileiro?*
  Rogério Costa

CHORO CURITIBANO - CONFIGURAÇÕES E PRÁTICAS MUSICAIS ETNOCULTURAIS

Ana Paula Peters

Ana Paula Peters, flautista, Doutora em História, Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2013); Mestre em Sociologia (UFPR, 2005), graduada em História (UFPR) e Música (EMBAP), professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, Campus Curitiba I - EMBAP, Escola de Música e Belas Artes do Paraná), pesquisadora do Cnpq – Grupo de Etnomusicologia Paranaense, UFPR. Contato: anapaula.peters@gmail.com

Claudio Aparecido Fernandes

Claudio Aparecido Fernandes, violonista, Mestre em Musicologia Histórica, Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2011), graduado em Educação Artística - Licenciatura em Música UNESPAR/FAP (2005), pesquisador do Cnpq - Grupo de Pesquisa em Música, História e Política UNESPAR/FAP e Etnomusicologia Paranaense UFPR; professor do PARFOR de Música – DeArtes – SCHLA – UFPR, disciplinas Violão e Editoração Musical Aplicada.

Luzia Aparecida Ferreira-Lia

É professora doutora no PARFOR Música da UFPR e vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. liaferrera@gmail.com

Neste artigo é apresentado o processo de imigração ocorrido em Curitiba, identificando personagens, manifestações culturais e elementos socioeconômicos, observados na conformação do Choro Curitibano. A colonização do Paraná incorporou diversas etnias para o desenvolvimento de Curitiba. O habitat do Choro Curitibano passou por formalidades e informalidades, através das rádios em Curitiba. Dentro dos conceitos revisados, é possível proferir que nesta cidade existe uma “mutação conceitual” no Choro ou um “jeito diferente” de compor e tocar. A prática musical está presente nessa troca intercultural e etnocultural.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular. Choro. Curitiba.

Este artículo presenta el proceso de inmigración que ocurrió en Curitiba, identificando personajes, eventos culturales y los elementos socio-económicos observados en la conformación del Choro Curitibano. La colonización de Paraná incorporó varios grupos étnicos al desarrollo de Curitiba. El hábitat del Choro Curitibano atravesó formalidades e informalidades, a través de las estaciones radiales en Curitiba. Dentro de los conceptos revisados, se puede decir que en esta ciudad hay una “ mutación conceptual” en el Choro o una “manera diferente” de componer y tocar. La práctica musical está presente en este intercambio cultural y étnico-cultural

PALABRAS CLAVE: Musica popular. Choro. Curitiba.

1. INTRODUÇÃO

O gênero musical Choro, encontrado nas diferentes localidades do Brasil, aparece na cena curitibana a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX com o surgimento das bandas militares. Neste artigo, para aprofundar a análise do surgimento do choro em Curitiba cruzamos sua trajetória com o processo de imigração ocorrido, identificando personagens, localidades, manifestações culturais, elementos socioeconômicos e espaços de profissionalização do músico atuante. O Teatro de Revista, realizado inicialmente em casas de famílias da elite local com passagem posteriormente para os Clubes Sociais, como iniciativa da Sociedade Universal Maçônica, são um dos espaços encontrados para o seu desenvolvimento. A maçonaria colaborou com a cultura paranaense ao estabelecer o diálogo entre os diferentes estratos sociais, ao promover através dos clubes as danças europeias - matrizes do Choro. Tais danças - valsas, mazurcas, quadrilhas, schottisches e polcas – ao serem executadas *a la* brasileira, possivelmente utilizando as matrizes indígenas e a polirritmia e improvisos das matrizes africanas, influenciaram o Choro na distribuição espacial dos músicos em roda, observada nas danças circulares, permitindo a prática musical e relação hierárquica. Disposição espacial mantida pela maioria dos músicos de Choro para execução deste gênero até hoje, conhecida com roda de choro.

Para entender as configurações e práticas do choro nesta cidade também é preciso observar o desempenho dos regionais (conjuntos instrumentais) e ambientes que atuavam, além do rádio. Nas décadas de ouro do rádio, até os anos 1950, a divulgação e circulação do Choro, que - passeando entre o entretenimento e a divulgação de valores políticos e culturais, tornou-se parte do cotidiano das pessoas, – abriu um mercado de trabalho para compositores, cantores, músicos e arranjadores, ao colocar como indispensável aos programas de auditório a utilização de um regional. A importância do regional reside, assim, no fato de ter trazido, aos programas de auditório, a ambiência da roda de choro. O que possibilitou momentos de integração e socialização dos músicos, ao manter o diálogo constante entre a tradição, enquanto maneira de tocar preservando sua origem, e as inovações e experiências do momento presente, ao incluir novos instrumentos e gêneros musicais, com sua ressignificação.

A colonização do Paraná incorporou diversas etnias para o desenvolvimento de Curitiba, recebendo imigrante alemães, poloneses, franceses que somados à população local formada por indígenas, portugueses e negros, contribuíram com as tradições, particularmente a música e as danças apontando a possibilidade da existência de uma “mutação conceitual” no Choro ou um “jeito diferente” de compor e tocar.

O conceito de “mutação conceitual”, utilizado por Kazadi Wa Mukuna, aponta para uma “adaptação dos elementos musicais ao estilo da nova sociedade”, entendido aqui como uma “transformação” ou “passagem” desde uma perspectiva sociológica. Sem resultar em uma “modificação direta” na estrutura musical, provocando apenas uma “transposição de níveis de concepção das mesmas e semelhantes estruturas (rudimentos musicais) do tradicional para o popular”. (Mukuna 2000: 21;151-152)

No levantamento preliminar realizado sobre o Choro Curitibano, os processos interculturais efetuados pelas diversas etnias que constituiram o Paraná, interatuaram com elementos identitários comuns nesta região do país. Observou-se ainda haver uma migração natural de músicos de outros estilos como o *Jazz* Cigano, *Pop* e Pagode que também adotam o Choro como escola e trazem consigo suas vivências e influências.

2. CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DO CHORO EM CURITIBA

No início do século XIX o Paraná vivia um momento de imigração intensa. Foi um período de ocupação de territórios, quando os presidentes de Província incentivavam a ampliação da

agricultura, com o objetivo de expandir o comércio e a economia local. Não existia dinheiro circulante entre a população e a economia era na base da permuta. Grande parte dos colonos deslocava-se até o Porto de Paranaguá com suas produções agrícolas, a fim de trocarem por produtos alimentícios e manufaturados.

Aos poucos, Curitiba ganhou confiança, credibilidade e estabilidade financeira. O projeto de ocupação via imigração, criado pelo Governo central, subsidiava as despesas temporariamente, até os grupos serem encaminhados para locais pré-estabelecidos onde eram instruídos sobre sua atividade rural. É bom relembrar que o Paraná, até 1853, era província de São Paulo e, a partir do decreto Real, teria que desenvolver políticas que fixassem os imigrantes no território. A estratégia adotada era a de configurar pequenos aglomerados, juntando-se as famílias em uma propriedade rural com o propósito de criar um sistema autônomo e de autogestão.

O grupo étnico que aportou em maior número em Curitiba foi o de alemães, trazendo consigo técnicas desenvolvidas para a agricultura, utilizadas no seu país de origem. Implantaram a experiência organizacional, a tecnologia social, o preparo da terra, procedimentos para coleta do leite, e elaboração e distribuição que para a época era uma problemática não resolvida pelos nativos da região. (Prosser 2004: 55) Essas deliberações políticas abriram portas para o desenvolvimento de Curitiba, o que promoveu a imigração não somente de alemães, mas também, poloneses, franceses que se somaram à população local formada por índios, portugueses e negros. Isso contribuiu para que a cultura paranaense fosse enriquecida com a culinária, o vestuário, as tradições e particularmente a música e as danças.

A mão de obra da época estava divida em dois grupos: os escravos e os homens livres. Uma observação importante são os baixos percentuais de negros no Paraná em relação aos estados do Rio de Janeiro, Distrito Federal na época, e o estado da Bahia no mesmo período, principais polos econômicos do país na época. Ao observar o censo de 1854, no município de Curitiba havia 6.791 pessoas, sendo 3.433 homens e 3.358 mulheres. Dessa população, 4.621 eram brancos, 1.293, mulatos e 871, pretos e destes 578 eram escravos (Vechia 1998: 9), que tinham como principais atividades o comércio de gado, a cultura do feijão, o aipim, o milho, a batata, o arroz, a exploração da madeira e da erva-mate.

Por volta de 1870, Curitiba começou a ter uma população estabelecida com características sócio-econômica, cultural e religiosa distintas. O aumento da população desencadeou uma série de fatores na sociedade em formação. Suas ações acabaram dinamizando manifestações culturais, estabelecendo relações sociais, éticas, lazer através das festas, bailes, concertos musicais agitando a vida cotidiana na cidade. Era tão forte a influência da cultura européia na época, que na cidade de Curitiba circulavam cerca de sessenta periódicos, sendo dez em língua alemã. (*Ibid*.: 44) Essa forma diferenciada do perceber, fazer e entender a cultura musical do outro é que influencia especificamente o Choro Curitibano.

3. PRÁTICAS MUSICAIS DO CHORO CURITIBANO

Nas décadas de ouro do rádio, até os anos 1950, a divulgação e circulação do Choro abriu um mercado de trabalho para compositores, cantores, músicos e arranjadores. Ao trazerem a ambiência da roda de choro, os regionais possibilitaram a integração e socialização dos músicos, ao manter o diálogo constante entre a tradição do *choro*, enquanto maneira de tocar e gênero musical e preservando sua origem, e seu momento presente, ao incluir novos instrumentos e gêneros musicais, gerando sua atualização. Deste modo, para a compreensão das diversas relações que músicos estabeleceram entre si e com outros agentes sociais,

> não é possível imaginar nenhuma formação social, nenhuma conexão humana, seja grande ou pequena, pertencente a tempos remotos ou ao presente, cujo estudo objetivo e rigoroso, comparado ao de qualquer outro, possa contribuir em maior ou menor grau para ampliar e aprofundar nosso conhecimento do

> modo como os indivíduos se relacionam mutuamente, em todas as situações, no pensamento como no sentimento, no ódio como no amor, na atividade como na inatividade. A variabilidade das conexões humanas é tão grande e diversificada que, pelo menos em termos das dimensões restritas e das lacunas de nosso saber atual, não se pode imaginar nenhuma investigação objetiva de uma figuração humana ainda não pesquisada, e de seu desenvolvimento, que não traga nada de novo para a compreensão do universo humano, para a compreensão que temos de nós mesmos. (Elias 1999: 15)

Para perceber as mudanças e permanências das configurações é preciso estar atento a possibilidade de transmissão das experiências de determinadas gerações, enquanto um saber social adquirido. Essa contínua acumulação social do saber contribui para a modificação da convivência humana e para alteração das figurações formadas pelos homens.

A partir da década de 1940, os regionais que atuavam na cidade foram o "Arco da Velha", integrado por Janguito do Rosário no Cavaquinho, Adãozinho no Violão Seis Cordas, Lara no Acordeão e o "Regional do Zé Pequeno", ambos integravam a programação da Rádio Guairacá com seus regionais. Um fato comum que ocorria na época e também nos dias atuais é a participação de músicos em diversas formações de Regionais em várias situações para ocasiões especificas. Janguito do Rosário tocou com o Regional "Arco da Velha" até a sua morte na década de 1980. Zé Pequeno, da mesma forma, atuou até a década de 2000. Esses ícones do Choro Curitibano foram os principais responsáveis pela formação de novos Regionais no cenário Curitibano. (Peters 2005)

No final da década de 1940, especificamente no ano de 1949 chega ao Brasil, no Rio de Janeiro, o professor, compositor, Cláudio Todisco, para trabalhar na Rádio Tupy e, em 1950, na Rádio Globo. Transferiu-se para Curitiba no início dos anos de 1950. Apresentou-se pela primeira vez na Rádio Guairacá onde mais tarde foi contratado. Todisco foi mestre do ensino no instrumento e deixou registros de arranjos de Choro, polcas, valsas e marcha. Editou ainda as suas composições pela *Fermata* do Brasil e gravou discos pela "Odeon".

Na década de 1970, o Grupo "Choro e Samba" mais tarde "Choro e Seresta", foi contratado a partir de 1973 pela Fundação Cultural de Curitiba para apresentações aos domingos na Feira de Artesanato e Antiguidades no Largo da Ordem em Curitiba, permanecendo até os dias atuais. Fizeram parte da primeira formação do grupo: Alvino Tortato na flauta, Gideão no violão-de-sete-cordas, Moacyr Azevedo no cavaquinho e Edmundo no pandeiro. O único remanescente deste Grupo é Moacyr Azevedo que continua tocando. Esse Regional passou por outras formações com Tortato Filho na flauta, Gersão, Nilo dos Santos e Alvino no violão-de-sete-cordas, Benedito no pandeiro, Ismael, cantor e Julião Boêmio no cavaquinho. A partir do ano de 1997, João Luis assume a liderança do Grupo com a formação de novos integrantes: Glay Pequeno no saxofone alto, Wilson Serra no bandolim, Moacyr Azevedo no cavaquinho, Lucas Mello no violão-de-sete-cordas e João Luis no pandeiro. (Fernandes 2011)

Na década de 1980, o médico e músico Marcio Tissori foi um dos maiores incentivadores do Choro em Curitiba e um dos primeiros professores de Choro no Conservatório. Tissori foi professor de violão e Choro de João Egashira, formou o "Regional Bem Brasil" com Schott no clarinete, Mendes na flauta, Eduardo no violão-de-seis-cordas, Tissori no cavaco e Júlio no violão-de-seis-cordas. Mais tarde, integraram o Grupo Arlindo dos Santos no violão-de-sete-cordas, João Egashira no violão-de-seis-cordas e Sérgio Albach no clarinete.

Nos anos de 1990, foram criados outros grupos, como "Regional do Zuzu" com Julinho no violão-de-sete-cordas, Nascimento no cavaquinho, Ernesto no pandeiro e Zuzu na percussão; o "Conjunto Retratos", formado por João Egashira no bandolim, Simone Cit no cavaquinho, Luciano Lima no violão-de-sete-cordas, Luis Otávio Almeida no violão-de-seis-cordas e Sérgio Albach no clarinete. A esse Regional, agregou-se o "Grupo de Choro Vai ou Racha", formado em 1992 por Zélia Brandão na flauta, Sérgio Albach no clarinete, Mario da Silva no violão-de-seis-cordas e mais tarde em outras formações os músicos Arlindo dos Santos no violão-de-sete-cordas, Alex Figueiredo no pandeiro, Márcio Tissori no violão, bandolim e cavaquinho e João Esgashira no violão-de-seis-cordas compuseram o Grupo. Tais Regionais

promoveram encontros da nova geração com músicos locais mais experientes, o que vem a implementar o que se considera ser o processo intercultural no Choro Curitibano.

No início do século XXI, diversos grupos foram organizados; a maioria deles formado por ex-alunos dos cursos de verão do Festival de Música de Curitiba, Conservátorio de Música Popular Brasileira e acadêmicos de Música da FAP, Escola de Música e Belas Arte (EMBAP) e Universidade Federal do Paraná (UFPR). Esses grupos constituíram uma nova classe de instrumentistas do Choro Curitibano e um novo desenho musical começa a ser configurado. Músicos se assumem como profissionais, vivendo de sua própria arte como qualquer profissional de outras ocupações. Fazem parte dessa nova geração de Chorões: instrumentistas do novo cenário curitibano musical *versus* experiência da velha guarda.

Na década de 2000, com formações variadas encontramos o "Grupo Ebubu Fulo", formado por Daniel Miranda no saxofone alto e clarinete, Julião Boêmio no Cavaquinho, Vinícius Chamorro no violão-de-sete-cordas e Zezinho no Pandeiro; o "Trio Emano Choro", composto por Vinícius Chamorro no violão-de-sete-cordas, Matozzo no saxofone, alto, tenor e flauta e Zezinho no pandeiro.

A partir do ano de 2002, começou na antiga FAP, atual UNESPAR, Campus de Curitiba II, o movimento de Choro, para em 2005, através de projeto de extensão oferecer para toda a comunidade e acadêmicos o curso "Prática de Choro". Estes encontros contribuíram para a constituição de novos grupos convertendo-se em núcleos de pesquisas do Choro Curitibano. Assim,

> Na maior parte das vezes, as figurações que os indivíduos formam em sua convivência mudam bem mais lentamente do que os indivíduos que lhe dão forma, de maneira que homens mais jovens podem ocupar a mesma posição abandonada por outros mais velhos. Assim, em poucas palavras, figurações iguais ou semelhantes podem muitas vezes ser formada por diferentes indivíduos ao longo de bastante tempo (...). Figurações têm uma relativa independência em relação a indivíduos singulares determinados, mas não aos indivíduos em geral. (Elias 2001: 51)

Nesta análise, os indivíduos foram apresentados da maneira como podem ser observados: sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências, verificadas principalmente na roda de choro. Assim, a prática do Choro e as relações e hierarquias que estabelece transparece na aceitação de um jovem músico ao ser convidado a participar pelos velhos chorões de uma roda com estes. Ao passar por este ritual, este jovem músico poderá mais tarde também ser chamado de chorão.

4. O CHORO CURITIBANO

A cidade de Curitiba recebeu grande número de imigrantes europeus a partir da segunda metade do século XIX que trouxeram consigo suas culturas. Os grupos étnicos obviamente não eram os únicos, pois aqui já viviam índios, negros e mestiços. Sendo que os negros no Paraná, sempre tiveram um percentual abaixo da média dos outros estados brasileiros. Este é um fator preponderante na formação do Choro Curitibano. As tradições europeias foram mantidas vivas nos Clubes Sociais conservados por associações que promoviam encontros, festas e saraus, rememorando a sua cultura.

As mesmas matrizes do Choro no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro, se fizeram presentes em Curitiba. A cidade adotou este gênero musical e, ao longo do tempo, foi emprestando a ele um perfil identitário curitibano. Assim, sem perder de vista o entendimento sobre o Choro no contexto da música popular brasileira, neste artigo analisamos as influencias dos imigrantes e a possibilidade que os programas de auditório das rádios deram ao

desenvolvimento do Choro, na cidade de Curitiba, enquanto uma grande escola de formação musical, espaço de sociabilidade e de pratica musical do choro.

Uma das hipóteses deste artigo é a *improvisação*, marca característica no desenvolvimento tanto na época do rádio quanto do choro atualmente. Talvez a improvisação para as primeiras transmissões de rádio, lembrando os primeiros espaços que eram utilizados como estúdios e a criatividade de seus funcionários polivalentes, tenha possibilitado aos chorões explorarem ainda mais a sua improvisação e criação musical já que exercitavam o acompanhamento de cantores e músicas que muitas vezes nem conheciam. Tudo acontecia de maneira muito rápida, para se adequarem a este meio de comunicação que dava seus primeiros passos. A improvisação é uma característica importante no desenvolvimento do choro reafirmada até hoje, relacionando-se com o tocar de cor e saber tocar em diversas tonalidades, conforme o solista ou a situação requisitar. Além disto, como muitos dos músicos que estão formando seus grupos vêm de experiências e vivências com o Choro a partir da academia, oriundos do Conservatório de MPB de Curitiba e atual UNESPAR, campus I – EMBAP e campus II – FAP, percebemos uma preocupação com o registro das composições e preocupação em conhecer a tradição.

REFERÊNCIAS

Elias, Norbert. 1999. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 60.

Fugmann, Pastor Wilhelm. 2008. *Os alemães no Paraná*: Traduzido por Francisco L. Lange. Ponta Grossa: Ed. EdUEPG.

Fernandes, Cláudio Aparecido. 2011. *O Choro Curitibano*. Dissertação: Mestrado em Música. Curitiba: UFPR

Vechia, Ariclê. 1998. *Imigração e educação em Curitiba* – 1853-1889. Tese: Doutorado em História. São Paulo: USP

Peters, Ana Paula. 2005. *De ouvido no rádio*: os programas de auditório e o choro em Curitiba. Dissertação: Mestrado em Sociologia. Curitiba: UFPR.

Prosser, Elizabeth S. 2004. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial.

Mukuna, Kazadi Wa. 2006. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem.

CARNAVAL DE ANTONINA: PRÁTICAS MUSICAIS NA BATERIA DO GRÊMIO RECREATIVO ESCOLA DE SAMBA DO BATEL

Cainã Alves

Mestrando em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná. É maestro da Filarmônica Orquestra Show, coordenador do Projeto de Musicalização Infantil nas escolas de ensino primário da rede pública de ensino da cidade de Antonina/PR, cantor e arranjador do Grupo de MPB da UFPR. Atualmente, pesquisa o carnaval na cidade de Antonina no litoral do estado do Paraná relacionado com as políticas públicas para a realização do evento. Contato: *caina_sax@yahoo.com.br*

Este estudo pretende apresentar aspectos que envolvem a prática musical direcionada para a bateria de uma das escolas participantes do carnaval da cidade de Antonina/PR, a Escola de Samba do Batel, que está entre as mais tradicionais do Paraná, sendo fundada em 1947. A prática musical nesse tipo de agrupamento, tem como princípio básico da aprendizagem o processo de imitação, que se entende como o princípio de olhar e escutar para repetir. A importância deste comportamento e desta transformação é apresentada na área da etnomusicologia por Merriam (1964), em cujo trabalho o autor afirma que todo som musical é resultado de processos comportamentais humanos. Seguindo esses pressupostos, foi analisado o processo no qual os novos integrantes da bateria aprendem as células rítmicas pré-existentes, fazendo uma análise dessas células para demonstrar como ocorre essa execução e esse aprendizado.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval de Antonina. Etnomusicologia. Prática musical. Bateria de escola de samba

Este estudio tiene como objetivo presentar los aspectos relacionados con la práctica musical dirigido a la batería de una de las escuelas participantes en el carnaval de la ciudad de Antonina / PR, la Escuela de Samba del Batel, que es una de los más tradicionales de Paraná, que se fundó en 1947. La práctica de la música en este tipo de agrupación es fundamentada en el proceso de imitación, que se entiende como el principio de la mirada, la escucha y repetir. La importancia de este comportamiento y esta transformación se presenta en el campo de la etnomusicología por Merriam (1964), en cuya obra el autor afirma que todo el sonido musical es el resultado de procesos de comportamiento humanos. Siguiendo estas premisas, el proceso en el que los nuevos miembros de la batería aprenden las células rítmicas pre-existentes se analizó al hacer un análisis de estas células es demostrar cómo su aplicación y que el aprendizaje.

PALABRAS CLAVE: Carnaval de Antonina. Etnomusicología. Práctica musical. Batería de escuela de samba

1. INTRODUÇÃO

O Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel é a escola de samba mais antiga da cidade de Antonina, fundada em 1947. A partir de então, a agremiação passou por diversas fases, e se mantém em atividade até os dias atuais.

Desde os anos de 1970, a Escola de Samba do Batel ficou marcada por ter uma bateria que preservava a pulsação e o ritmo durante os seus desfiles, ganhando no início da década de 2000, o apelido de Bateria Show. A bateria de uma escola de samba é compreendida como um agrupamento de pessoas que interagem e se socializam entre si, tendo como principal função o desenvolvimento rítmico-musical deste tipo de agremiação carnavalesca, sendo considerada o "coração" de uma escola de samba, tornando-a elemento fundamental para a realização dos desfiles. Mestrinel (2009), também expõe que a bateria de uma escola de samba "contribui para a definição da identidade da escola, impulsionando o desfile através do toque de padrões rítmicos executados por dezenas de instrumentos de percussão".

Desde 2004, a bateria está sob o comando do percussionista Augusto Jorge Júnior, que agrupou padrões rítmicos históricos da agremiação com padrões oriundos do samba carioca. Para realizar esse estudo foi necessário transcrever as células rítmicas executadas pela bateria, porém Mestrinel (2009) aponta que, uma das principais dificuldades para transcrever o samba consiste em suas várias nuances interpretativas, como distância relativa entre os toques, acentuações, dinâmicas, expressividade corporal, o que podemos chamar de "sotaque".

Este "sotaque" é aprendido pelos membros da escola através da prática musical, cujo principio básico, o processo de imitação, se entende como as ações de olhar e escutar para repetir. Com a vivência, esta prática possibilita reinterpretações por parte do aprendente, fazendo com que o "sotaque" seja mutável. Prass (1998) afirma que "a imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendente, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais igual ao que imitou".

Seguindo esses pressupostos, neste trabalho foi analisado o processo no qual os novos integrantes da bateria aprendem as células rítmicas pré-existentes, fazendo uma análise destas células para demonstrar como ocorrem essa execução e esse aprendizado.

2. A BATERIA SHOW DA ESCOLA DE SAMBA DO BATEL

É necessária a compreensão de como funciona o trabalho de uma bateria de escola de samba para compreender o processo de aprendizagem que ocorre dentro desse agrupamento de pessoas.

As baterias surgiram juntamente com as primeiras escolas de samba na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1920. O responsável por administrar esse agrupamento é o mestre de bateria, que define todas as nuances (ou "sotaques") da bateria durante todo o desfile, afina e cuida da manutenção de todos os instrumentos e ensina novos ritmistas. Para a comunicação entre mestre e ritmistas nos desfiles são utilizados gestos e sinais com o apito.

Quanto à organologia dos instrumentos de uma bateria de escola de samba, podemos encontrar, segundo a classificação de Hornbostel & Sachs (1914), idiofones[1] e membranofones[2]. Dentre os idiofones se encontram o agogô e o chocalho. Já entre os membranofones estão o surdo, a malacacheta, o tamborim, o repique, dentre outros. Na bateria da Escola de

1 São instrumentos cujo material soa por si, por exemplo: sinos, chocalhos.

2 São tambores percutidos sobre uma pele animal ou sintética.

Samba do Batel são utilizados o tamborim[3], o chocalho[4], o agogô[5], o surdo[6], a malacacheta[7] e o repique[8].

3. O APRENDIZADO ATRAVÉS DA PRÁTICA

A sonoridade da bateria da Escola de Samba do Batel é marcada pela presença de muitos surdos, gerando uma pulsação forte, balanceada com sons agudos oriundos de tamborins e malacachetas. A rítmica da Bateria Show é desenvolvida com base em um compasso binário simples de 2 por 4, com a sub-divisão bem fixada em 4 semicolcheias por pulso. No entanto, os padrões rítmicos de cada instrumento variam em padrões cíclicos de 1 tempo até padrões cíclicos de 8 tempos, que serão explicados com maior profundidade posteriormente.

3 É o instrumento mais agudo da bateria, sendo um pequeno bojo cilíndrico com aproximadamente 6 polegadas de diâmetro e altura média de 5 centímetros.

4 Instrumento com platinelas dispostas em uma estrutura de ferro.

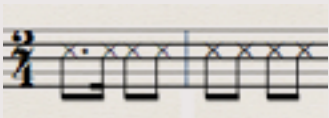
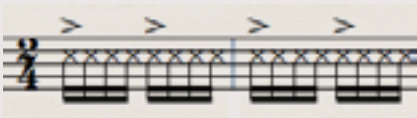
5 Com som metálico e agudo, é composto por duas a quatro campanas de ferro, havendo entre ambas um intervalo de terça

6 Tambor cilíndrico com altura média de 50 a 60 centímetros e diâmetro que varia de 16 a 29 polegadas. Na bateria, os surdos se dividem em três grupos: surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira.

7 Tambor cilíndrico com altura média de 15 centímetros e 12 polegadas de diâmetro, com cordas (similares a do violão) chamadas bordons, que ajudam a dar um "chiado" ao instrumento

8 Tambor cilíndrico com aproximadamente 40 centímetros de altura e 10 a 12 polegadas de diâmetro, com pele sintética em ambos os lados

3.1. Malacacheta

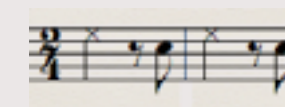
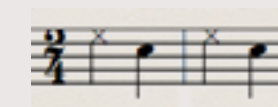
Conforme já citado, as malacachetas mantêm a identidade da escola, pois cada agremiação possui uma célula rítmica diferente para esse instrumento. A célula é formada por dois compassos binários de 2/4 sobre semicolcheias e colcheias. Existe um acento característico nas notas executadas com a mão direita (tendo nessa também uma baqueta com tamanho maior do que a utilizada na mão esquerda). Os acentos são feitos no primeiro tempo da célula, na quarta semicolcheia do primeiro tempo e depois consecutivamente em todas as primeiras e terceiras semicolcheias dos três tempos seguintes. Quando o ritmista entra na bateria, dificilmente tem como seu primeiro instrumento a malacacheta e, aqueles que conseguem iniciação nesse instrumento, fazem dois tipos de célula rítmica, uma levando em conta somente as notas acentuadas da mão direita e a outra fazendo sequências de semicolcheias tendo o acento na primeira semicolcheia. Assim, os ritmistas que estão iniciando executam as seguintes células rítmicas:

Padrão 1A

Padrão 1B

O padrão 1A (também chamado de tocar direto) é mantido por alguns da bateria pra ajudar no preenchimento do ritmo. Porém a maioria dos componentes executa o padrão 2, considerado como oficial, por produzir uma célula em que as acentuações ajudam a sincopar o ritmo da bateria. Este padrão só é utilizado após algum tempo de treino, com os ritmistas fazendo a célula rítmica completa que possui uma resposta da mão esquerda com uma baqueta menor e não acentuada:

Padrão 2 (Oficial)

Os ritmistas menos experientes são auxiliados para o aprendizado da célula Padrão 2 nos ensaios que antecedem o carnaval, e em horários alternativos, quando somente os executantes do instrumento, juntamente com ritmistas que possuem maior experiência, fazem o que é chamado de ensaio de naipe. Segundo Mestrinel (2009) as caixas (diga-se malacachetas) atuam como peça fundamental no desenvolvimento da bateria, e são como um "motor" que impulsiona o ritmo. Quando as caixas estão segurando o andamento, a bateria toda é puxada para trás (ralentando a pulsação da mesma), processo este também notado em aspectos inversos, quando as caixas aceleram o andamento, levando a bateria a acelerar também. Anteriormente, com o samba tendo a pulsação mais lenta (em torno de 110 a 120 batidas por minuto), a batida oficial da escola era a de padrão 1A, acentuando algumas semicolcheias da célula. Com a transformação ocorrida em padrões cariocas de samba, a bateria da escola de samba do Batel se adaptou e desde 2004 mantém como célula oficial da caixa a de Padrão 2. Existem alguns floreios convencionados com base no samba de cada ano, porém como esse trabalho visa observar a identidade musical desse agrupamento, esse conteúdo não será abordado.

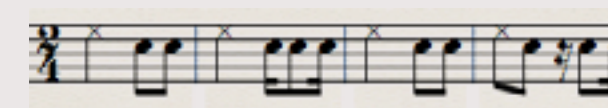
3.2. Surdo

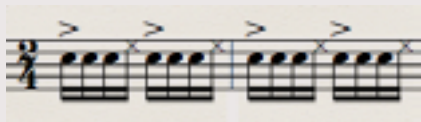
Os surdos, como exposto anteriormente, possuem diversos diâmetros, variando de 16 a 29 polegadas e entre 50 a 60 centímetros de altura. Como nas demais escolas de samba, eles são divididos em três categorias, o surdo de primeira, o surdo de segunda e o surdo de terceira. Os surdos de primeira e segunda são aqueles que mantêm a marcação do samba, marcando a pulsação do ritmo nas cabeças dos tempos. O surdo de primeira é o maior e mais grave instrumento da bateria, e um dos mais importantes para a manutenção do ritmo. Ele faz o impulso no segundo tempo de cada compasso, complementado pela batida do surdo de segunda, que é executada no primeiro tempo de cada compasso. Em alguns casos, para dar mais ênfase no trecho o surdo de primeira faz pequenas variações, todas previamente definidas pelo mestre de bateria. A batida superior se refere ao surdo de segunda e a inferior ao surdo de primeira:

Padrão (Oficial)

Variação

Os surdos de primeira e segunda são tocados e já abafados[9], para não interferirem na sonoridade um do outro. Já o surdo de terceira é abafado para gerar pausas bem características da sua execução, em sua maior parte sincopada.

Os surdos de terceira são surdos menores, com som mais agudo e diâmetro variando entre 16 e 22 polegadas. A célula rítmica do surdo de terceira é a de maior duração na bateria, possuindo 8 tempos, com vários elementos que remetem a síncopes. O executante também toca com uma baqueta menor, apropriada para esse tipo de instrumento, permitindo maior agilidade na execução. Além disso, a célula padrão não é mantida durante todo o samba, e os ritmistas executam um número de variações predefinidas e executadas todas em conjunto. A célula padrão do surdo de terceira da Batel é essa:

Padrão 2 (Oficial)

9 Abafar significa interromper a vibração de acordo com a linguagem utilizada nas escolas de samba.

3.3. Repique

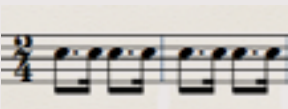
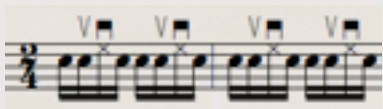
Os repiques ajudam a manutenção do ritmo feita pelos surdos e malacachetas e fazem as introduções para o início da bateria. Têm papel fundamental na bateria, pois nos momentos de breque é um dos que auxiliam na volta dos outros instrumentos. É um dos instrumentos que mais possuem floreios, porém a sua célula rítmica dura apenas 1 tempo como visto abaixo:

Padrão (Oficial)

O repique é também um dos instrumentos de iniciação na bateria, por ter a célula curta e de fácil aprendizagem. O novo integrante aprende a célula semicolcheia por semicolcheia, com o pulso bem mais lento que o normal, depois ele pega o rebote (retorno da baqueta) que a própria pele oferece e só vai deslizando a baqueta tendo a última semicolcheia executada no aro do instrumento e mantendo a outra mão com algumas notas sendo abafadas.

3.4. Tamborins

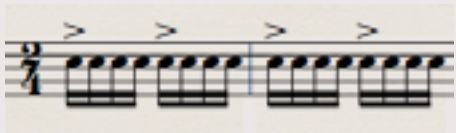
O menor instrumento da bateria tem apenas 6 centímetros de diâmetro. Segundo Mestrinel (2009), o toque do tamborim é executado da seguinte forma:

> Tal toque consiste na execução de 4 notas (semicolcheias) por tempo (de semínima), com a movimentação do tamborim no eixo do braço. A primeira nota é tocada com a pele posicionada para cima, bem como a segunda, após a execução da segunda nota o tamborim é virado, e a terceira nota é tocada com a baqueta incidindo na pele pelo lado oposto, desvirando o instrumento. A quarta nota é tocada com o tamborim novamente com a pele para cima. Este toque "preenche" a batucada, isto é, conduz e marca o ritmo com as subdivisões do pulso. (MESTRINEL, 2009)

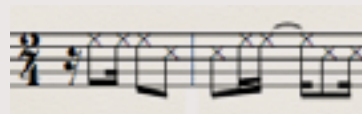
O toque do tamborim é executado como demonstrado abaixo, no entanto, os ritmistas menos experientes fazem um toque mais reduzido que extrai duas semicolcheias da célula oficial e não realiza a virada do instrumento que é feita na célula oficial.

Padrão Oficial

Padrão Facilitado

Os tamborins também realizam convenções que são pré-definidas conforme o samba enredo executado no ano. Essas convenções podem acontecer nos refrões ou até nas entradas e no meio das estrofes.

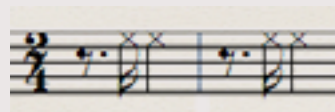
3.5. Chocalho

O chocalho é um dos instrumentos menos executados pelos ritmistas, tendo apenas duas ou três pessoas na bateria inteira que executam esse instrumento. Os chocalhos só tocam depois das convenções dos tamborins até o refrão. Na segunda parte do samba eles param e só voltam ao chegar novamente no outro refrão. A célula rítmica do chocalho tem apenas um tempo de duração, sendo dividido por 4 semicolcheias, acentuando a primeira da série como visto abaixo:

Padrão (Oficial)

3.6. Agogô

É um instrumento com duas bocas. É um instrumento com pouca procura na bateria, tendo anos que a agremiação sai sem nenhum em sua formação. Possui célula rítmica com 4 tempos, tendo uma síncope no meio da célula, como visto abaixo:

Padrão (Oficial)

3.7. Apito

O apito é um instrumento só utilizado pelo mestre de bateria para se comunicar com os ritmistas. Em alguns momentos, os silvos são emitidos em toque de atenção e deixam de ser musicais, porém existe uma divisão básica que serve para enfatizar essa atenção que o mestre de bateria solicita:

Padrão (de atenção)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que a bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel, possui alguns aspectos que a diferem perante as outras, entre os quais podemos destacar uma instrumentação reduzida, sonoridade grave (pela presença de muitos surdos, em comparação com outros instrumentos da bateria) e precisão nos instrumentos, mesmo criando variações rítmicas durante o samba. Segundo Alves (2011), a bateria do Batel sofreu uma aceleração no andamento nos anos 90, fato que se consolidou nos anos 2000, tendo como pulsação base entre 140 a 144 b.p.m.

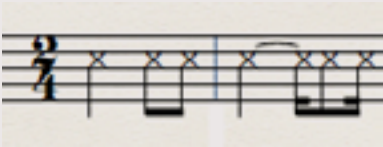
É perceptível também semelhança entre as células rítmicas entre dois grupos de instrumentos da bateria, classificados da seguinte forma:

GRUPO 1	GRUPO 2
Surdo de primeira	Malacacheta
Surdo de segunda	Surdo de Terceira
Repique	Agogô
Tamborim	Apito
Chocalho	

TABELA 1. Grupos de Instrumentos

No grupo 1, nota-se que além dos surdos de primeira e segunda, que somente marcam, os outros instrumentos, além de acentuar juntamente com a batida dos surdos, têm a célula baseada em 4 semicolcheias, havendo semelhança entre as células rítmicas como notado abaixo.

No grupo 2, mesmo com diferenças em todas as células, nota-se semelhança no ataque da cabeça do segundo tempo do compasso, na 3ª semicolcheia do segundo tempo do primeiro compasso, na cabeça do primeiro tempo do 2º compasso, na 2ª semicolcheia do 2º tempo do 2º compasso e na 4ª semicolcheia do segundo tempo do segundo compasso, produzindo a seguinte célula rítmica como base para esses instrumentos:

Usando o conceito de *time lime*, em que as notas são representadas com X na subdivisão à qual pertencem conseguimos ver mais claramente essas semelhanças entre os padrões utilizados na bateria da Escola do Batel:

INSTRUMENTOS	1o COMPASSO								2o COMPASSO							
	1o TEMPO				2o TEMPO				1o TEMPO				2o TEMPO			
Malacacheta	×	–	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
Surdo de 3ª (1ª parte)	×	–	–	–	×	–	×	–	×	–	–	–	×	×	–	×
Surdo de 3ª (2ª parte)	×	–	–	–	×	–	×	–	×	–	×	–	–	×	–	×
Agogô	–	×	–	×	×	–	×	–	×	–	×	×	–	×	–	×
Apito	–	–	–	×	×	–	–	×	×	–	–	×	×	–	–	–

Outro aspecto importante sobre a bateria da escola de samba é que a aprendizagem, mesmo ocorrida com caráter oral e de imitação, possui processos didáticos em diversos instrumentos. Aplicados à prática, estes processos permitem concisão da sonoridade da bateria, sem se perceber o nível de aprendizagem dos ritmistas. No caso dessa aprendizagem, ela ocorre tocando a célula rítmica com a pulsação mais lenta na maioria dos instrumentos, com exceção da malacacheta e do tamborim, aprendidos com células rítmicas reduzidas para facilitar esse processo. Também nota-se que existem instrumentos chamados "de entrada" na bateria de uma escola de samba, como o surdo de primeira e de segunda e do repique. Os demais instrumentos são já considerados de nível intermediário e tocados com ritmistas mais experientes.

REFERÊNCIAS:

ALVES, C. Carnaval de Antonina/PR: Histórico do Grêmio Recreativo Escola de Samba do Batel, de 1990 à 1999. Monografia (Bacharelado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology, discussion and definition of the field. Ethnomusicology, 4 (3): 107-114, 1960.

_____.The Anthropology of Music. Evanston, Northwestern University, 1964.

MESTRINEL, F. A. S. A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Dissertação (Mestrado em Fundamentos Teóricos) – PPG-Música, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2009.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora, Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº1

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"; Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – PPG-Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TERRITÓRIOS SAGRADOS DOS CANTOS NEGROS

Denise Barata

Professora do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da UERJ. Doutora em Semiótica da Música e pós-doutora em música, pela Kent State University. Contemplada, pela Faperj, com o prêmio Jovem Cientista; e com bolsa Fulbright/Capes, para atuar como professora visitante na Escola de Música da Universidade da Califórnia. Clarinetista e cantora, atua, também, como diretora artística-musical de espetáculos de sambistas cariocas. E-mail: baratadenise@yahoo.fr

O objetivo desse texto é apresentar os resultados parciais de uma pesquisa sobre os Territórios Sagrados dos Cantos Negros, na região da Grande Madureira, no Rio de Janeiro, investigando a relação entre território e produção musical, com destaque para o chorinho em Marechal Hermes; o samba de gafieira em Bento Ribeiro; o samba de terreiro e o jongo em Oswaldo Cruz; e o jongo e o samba de enredo em Madureira. Os lugares de memória da região já foram mapeados, com destaque para a casa de músicos ilustres da região e para os espaços de produção musical, sendo que parte das entrevistas realizadas e o acervo fotográfico está sendo organizado. Pretendemos com essa trabalho deslocar a centralidade da história do samba do centro da cidade para essa região do subúrbio.

PALAVRAS- CHAVE: Música Negra; Madureira; Territórios Sagrados; Memória; Tradição.

El objetivo de este trabajo es presentar los resultados parciales de una investigación sobre los Territorios Sagrados de los Cantos Negros, en el Gran Madureira, en Río de Janeiro, estudiando la relación entre el territorio y la producción musical, destacando el chorinho en Marechal Hermes; el samba de gafieira en Bento Ribeiro; el samba de terreiro y el jongo en Oswaldo Cruz; y jongo y el samba enredo en Madureira y Serrinha. Los lugares de la memoria en la región ya han sido registrados, destacando las casas de reconocidos músicos de la región y los espacios de producción musical, y parte de las entrevistas y la colección fotográfica están siendo organizados. Con este trabajo pretendemos descentrar la historia del samba del centro de la ciudad hacia esta región del suburbio.

PALABRAS CLAVE: Música Negra; Madureira; Territorios Sagrados; Memoria; Tradición.

A cidade Rio de Janeiro se apresenta "partida", com territórios bastante delineados, em uma tentativa de impossibilitar o trânsito e diálogo entre eles, interditando-se a livre circulação de bens simbólicos e dos sujeitos. Zona sul, zona norte. Classe dominante, classe dominada. Cultura erudita, cultura popular. Divisão no indivisível. Definidos os lugares de saber, a circulação dos sujeitos em seus espaços sociais é legitimada. Porém, essas relações não são mecânicas. Há confrontos. A cidade não é apenas um espaço físico, mas também um espaço que nos comunica mensagens, símbolos e significados, onde se confronta uma multiplicidade de culturas. Ela comporta, também, vários territórios, várias culturas e saberes, e realiza (ou dificulta) trocas simbólicas de informações. Enfim, na cidade circulam vários modos de ser, em territórios diferenciados de cultura e saberes, comunicando formas particulares de pensar, sentir e agir no mundo. Precisamos, porém, atentar para as práticas e sujeitos que tentam subverter essa ordem, que resistem, não através dos conflitos, mas no cotidiano, em uma luta para instaurar na memória suas formas de lidar com o real.

O Rio de Janeiro foi a cidade do continente americano que mais recebeu escravos e que, em função das inúmeras reformas implementadas, viveram em uma "diáspora" constante, sendo "empurrados" para a periferia e para os morros. Porém, de uma forma geral, quando falamos do Rio de Janeiro, ele está restrito às praias da zona sul, à bossa nova e ao carnaval televisionado. Mas, quando estudamos a história dessa cidade, ficamos assustados com depoimentos de viajantes que a ela se referiam, no século XIX, como a África Atlântica. Que Rio de Janeiro eles conheceram? A presença física e simbólica negra na cidade era constante, principalmente nos espaços públicos: ao caminhar pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, com sua mulher e filhos, os prósperos negociantes portugueses e brasileiros eram obrigados a conviver com outros valores. Ocupando os lugares públicos, as práticas simbólicas negras eram encaradas como desafio. Para os desconhecedores das formas de expressão negro-brasileiras todas essas atividades eram/são apenas festas. Sim, são festas. E essa é a forma que a população negra possui de manter sua memória, se conectando com seus ancestrais, mantendo-os vivos, com muita alegria. Ainda nos dias de hoje, as festas, os pagodes e as rodas de samba são algumas das formas que as comunidades negras encontraram de se colocarem no mundo e manterem a memória dos seus grupos. São suas vozes que cantam e seus corpos que dançam na concretização da memória da comunidade, apesar das tentativas de invisibilização que concretizam uma forma de racismo extremamente sutil. Assim, acreditamos que enquanto em Salvador a manutenção das práticas africanas se deu através das conversas com os orixás do candomblé, no Rio de Janeiro, as formas analógicas fizeram com que essa ancestralidade se manifestasse nos territórios sagrados do samba.

> É essa cultura afro-carioca, forjada a partir das muitas tradições culturais da primeira metade do século XIX que continua a dar força cultural ao Rio contemporâneo, onde o samba ainda é dançado, instrumentos da África Central ainda são tocados e espíritos Africanos ainda são reverenciados. (KARASCH, 2000:23)

Localizada na periferia da cidade, a região da Grande Madureira comporta o complexo do Morro da Serrinha, Congonha e Cajueiro, os bairros de Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro e Marechal Hermes e é habitada por uma imensa população negra que foi expulsa dos lugares centrais da cidade, no início do século XX.

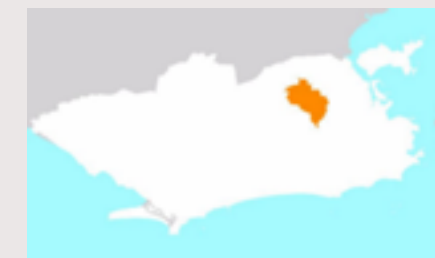



FIGURA 1. Mapa do estado do Rio de Janeiro, com destaque em laranja para a região da Grande Madureira. Fonte: IPP

Essa região abriga em seus bairros um rico patrimônio cultural imaterial, com músicas, histórias, comidas e danças que fazem parte da cultura do Brasil. Talvez por não abrigar um patrimônio visível e material é que ela esteja tão abandonada nesse aspecto. Desta forma, apontamos o reconhecimento por uma determinada parcela de moradores da região, antes acostumada a considerar as potencialidades e possibilidades de turismo apenas em regiões distantes. Apesar dessa região ainda estar por descobrir o imenso potencial de sua cultura, é pulsante o orgulho do povo daquela região ao mostrar seus ritos, mitos e danças, patrimônio que deverá ser exposto em perfeita sintonia com o lugar. O que tem se apresentado cada vez mais latente foi o poder de sua cultura em gerar renda informalmente mantendo, de uma forma quase invisível para o resto da cidade, boa parte das tradições negras do Rio de Janeiro. Lá estão situadas duas grandes escolas de samba, Portela e Império Serrano, sendo local de moradia de diversos cantores, instrumentistas e compositores que ajudaram a construir a história musical da cidade. É lá também que acontece a maior e mais tradicional festa da periferia que comemora o Dia Nacional do Samba: o Trem do Samba. Foi lá também nasceram as rodas de samba com feijoadas nas quadras das escolas de samba, sendo que a partir delas vários bares e barracas nasceram em seu entorno. Também nesta região proliferam vários pagodes e rodas de samba, tudo isso reflexo da latente cultura negra da região - *uma vocação ancestral.* Assim, a ideia do projeto *Territórios Sagrados dos Cantos Negros* nasce, dentre outras coisas, da constatação de que vivemos numa cidade fragmentada, que não se comunica nem fisicamente e nem simbolicamente e que tem sido pensada para dificultar esse trânsito.

Os lugares de memória da região já foram mapeados, com destaque para a casa de músicos ilustres da região, espaços de produção musical, feiras e terreiros de umbanda e candomblé.

FIGURA 2. Casa onde viveram Lalau (cavaquinhista) , Osmar do Cavaco (cavaquinista e membro da Velha Guarda da Portela) e Sérgio Procópio ((cavaquinhista, membro da Velha Guarda da Portela e presidente atual do GRES Portela) . Foto de Denise Barata.

Compreendendo a relação entre território e produção musical, destacamos nos diversos bairros os seguintes ritmos: o choro em Marechal Hermes, o samba de gafieira em Bento Ribeiro, o samba de terreiro em Oswaldo Cruz, e o jongo e o samba de enredo em Madureira e na Serrinha.

Entendemos que o patrimônio cultural não se limita aos edifícios e coleções de objetos. Ele também inclui expressões tradicionais herdadas de nossos ancestrais que são passadas aos nossos descendentes, como as tradições orais, as artes, as práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e práticas relativas à natureza e ao universo ou o conhecimento necessário confecção do artesanato tradicional. Apesar de frágil, patrimônio cultural intangível é um fator importante na manutenção da diversidade cultural neste mundo cada vez mais globalizado. Ter uma ideia do patrimônio cultural imaterial das diferentes comunidades é fundamental para a promoção do diálogo intercultural e do respeito pelos outros estilos de vida. Além disso, o patrimônio cultural intangível tem considerações sociais e econômicas e pode vir a se tornar fonte de renda para grupos sociais minoritários.

Por tudo isso, recorremos ao conceito de Museu a Céu Aberto, criado em 1870 na Suécia, que contempla também a paisagem, a participação e a valorização do espaço em todos os segmentos da sociedade, a preservação ampla dos patrimônios natural e construído, bem como a sedimentação e a divulgação das tradições e rituais característicos do local, elementos estes frágeis e os primeiros a se perderem quando não transmitidos. Essa concepção de museologia defende a necessidade do ingresso não de uma parcela, mas de todos os segmentos da sociedade à atmosfera do museu, bem como a entrada e a proteção do patrimônio, de forma global, em um cenário – museu que extrapola suas portas e busca outras realidades.

Em um levantamento inicial dos lugares de memória da região, encontramos fotos, instrumentos musicais, cartas, cadernos com letras de música, roupas e adornos (tais como chapéus), fantasias.

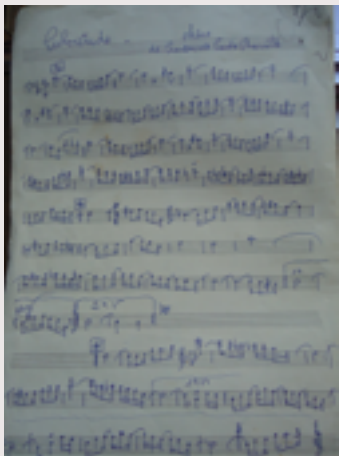



FIGURA 3. Partidura do chorinho "Pulcritude" de autoria de Naval. Foto de Denise Barata.

A seleção do material a ser exposto será feito através da coleta de histórias e da utilização da metodologia da história oral e de atividades nas escolas municipais da região. Entre uma delas propomos a realização da Gincana da Memória, que será uma gincana onde premiaremos os grupos que mais fornecerem informações sobre o bairro, incluindo aí fotos, instrumentos musicais, discos, vídeos, recortes de jornais e indicações de pessoas antigas da comunidade. Esse projeto utilizará a pesquisa histórica, coletando e criando novos documentos a partir da utilização da história oral, além da realização de um trabalho com professores, funcionários e alunos das escolas municipais.

Em um estudo que busca tratar de formas distintas os saberes e fazeres que fornecem o escopo cultural de grupos sociais que se formam a partir de modelos que se distanciam sobremaneira dos modelos padronizados de cultura, faz-se necessário um olhar problematizador sobre as fontes e sobre a nossa forma de observação em campo. Para tanto, recorremos à história oral e a etnohistória.

A etnologia nos alerta a perceber como os indivíduos definem seus domínios para não impormos nossas classificações a culturas cujos critérios possam ser inteiramente diferente dos nossos. Buscamos assim não ler o outro com elementos classificados pela cultura ocidental, em uma ruptura com formas autocentradas de entendimento nas relações dos homens.

Aqui buscamos discutir outras metodologias de pesquisa, já que esse conhecimento sobre culturas que não se enquadram em paradigmas racionalistas, fala sobre o outro com imensa autoridade e construindo um conhecimento muito mais profundo sobre o estudado do que ele tem possibilidade. O outro se reduz a um objeto mudo, sendo apresentado como um ser incapaz de se representar a si próprio, desenvolvendo um amplo terreno de ignorância sobre si mesmo. Tudo isso é feito por necessidade de ajudar o outro que contribui para sua própria dominação e que só pode se libertar com a ajuda dos paradigmas europeus – é o que os folcloristas acreditam. Reconhece-se o outro como diferente do paradigma hegemônico que é considerado como o único padrão de desenvolvimento; daí ele ser inferior.

A valorização potencial de toda sorte de documentos significou um aprofundamento significativo da sensibilidade para com os mais diversos aspectos da experiência humana e a incorporação de diferentes tarefas metodológicas. A partir de um rompimento com concep-

ções arraigadas do que é documento, podemos ampliar a nossa relação com outras ciências humanas. O trabalho de coleta de depoimentos orais utiliza procedimentos que contribuem para a constituição de novas fontes.

Por isso, ao tratarmos da memória de indivíduos, não estamos nos referindo apenas ao que é verbalizado através das palavras. Memória é muito mais do que o que é lembrado. É o que é esquecido. Não apenas o que está na mente, mas o que está guardado no nosso corpo, tal como a forma de andar, falar, dançar etc. O corpo é lugar de memória.

Outra metodologia aplicada foi a da história oral, entendendo que ela não transforma o pesquisador em um técnico que apenas registra o que é falado, pois essas narrativas não podem substituir a pesquisa e muito menos sua análise. Nossa metodologia pressupõe que a relação entre o pesquisador e os sujeitos seja construída a partir de interações dialógicas[1], onde nem sempre, nós, pesquisadores, temos o domínio total do conhecimento que é produzido, já que ela não desconsidera o lado subjetivo da experiência humana. Por isso, a história oral não apenas um trabalho técnico. Realizar entrevistas, fazer perguntas, registrá-las, transcrevê-las, afinal, como nós, pesquisadores-sujeitos, nos colocamos diante do outro "informante" – sujeito? Como nos situamos diante de outras formas de conhecer, pensar e sentir o mundo? Como considerar o distanciamento entre a fala e a percepção que temos dela? Com tantos fatos a considerar, como podemos tratar a informação que temos diante de nós, como algo que pode ser apreendida de forma homogênea, única, fixa e imutável?

FIGURA 4. Monarco, Mauro Diniz e Edir da Portela durante uma entrevista na sede antiga do GRES Portela (Portelinha). Foto de Denise Barata.

FIGURA 5..Entrevista com Tia Doca , pastora da Velha Guarda da Portela. Foto de Helena Machambisse

Sabemos, também, que nem sempre é possível comprovar a veracidade dos fatos relatados, o que não compromete a metodologia. O que o sujeito expressa, sua interpretação e suas lembranças e esquecimentos constituem sua identidade, dizem respeito aos seus valores sociais e representam um estímulo ao seu comportamento. Importa-nos o que foi esco-

1 Fui criada nessa região, morei lá por mais de vinte anos e desde 1998 tenho participado como pesquisadora e musicista de vários projetos implementados com moradores da localidade.

lhido para ser perpetuado em sua memória. O lugar da história oral é o lugar da experiência do sujeito, que opera um movimento de rememoração de sua existência não como um projeto linear, mas como um processo que implica em descontinuidades, rupturas, seletividade dos fatos e que produzem sentidos conjunturais, da mesma forma como o empreendimento da história que se detém sobre os documentos escritos, um material que também se encontra aberto a múltiplas interpretações. Mais do que peças de uma engrenagem na estrutura da sociedade, os homens se tornam agentes ativos no espaço da história oral, em um ir e vir contínuo em que até o esquecimento pode preencher sentidos que não poderiam ser captados pela sistematização de um procedimento metodológico que tem na objetividade a sua pedra de toque. Aqui reside uma característica fundamental dessa metodologia. Longe de se constituir em um procedimento que possibilite o acesso ao passado de forma integral e fidedigna, importa para a história oral ter acesso a experiência dos sujeitos mediante aquilo que eles próprios consideraram relevante e que vale apena ser rememorado e se fazer presente em forma de discurso oral.

Nesse sentido, é fundamental o contato no âmbito da pesquisa de campo com a história de vida daqueles que viveram a dinâmica cultural, social e política destes lugares, colaborando com um rico material para a construção de fontes para a história oral, trazendo uma documentação alternativa para esse tipo de metodologia. Talvez seja no entrelaçamento entre a palavra, a voz e o corpo que possamos criar possibilidades de apreensão da dinâmica da cultura na construção dos espaços, em uma realização performática da existência, mostrando a cultura como práxis. Como muitas culturas estabeleceram formas eficientes de ser, de entender e de representar o mundo segundo outras dinâmicas (conto, canção, rito, dança) que se diferenciam da palavra escrita, ou como fala apartada da corporeidade, aproximam-se do que Paul Zumthor chama de performance, ou seja, *"é o sabe-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo."* (Zumthor, 2007: 31).

Transcendendo o âmbito da oralidade, a performance, como a entende Zumthor, e cujo sentido nos parece perfeitamente aplicável ao estudo das práticas culturais de matriz africana, pode fornecer uma estratégia heurística nos estudos sobre as diversas maneiras como essa cultura se manifesta. Trata-se da construção de novos espaços e de temporalidades singulares, da elaboração de saberes que escapam dos muros institucionais e são construídos pelos sujeitos em outros espaços, tais como a rua, o bairro, a favela e a cidade. Por unir oralidade e gestualidade, a performance também se liga ao corpo, um corpo carregado de memória, contextualizadas em espaços repletos de sentido e de identificações. Para as culturas negras brasileiras, o corpo é espaço de conhecimento e memória, interagindo com um saber produzido por outros corpos e pelo ambiente que os atravessa, transcendendo as referências circunscritas ao relato oral, ampliando nosso escopo para a própria constituição da voz humana, dos gestos e dos corpos.

Assim, esse projeto propõe uma reflexão sobre as possibilidades de manutenção e difusão de práticas e de espaços de construção de conhecimento que consideram e valorizam uma outra forma de pensar o mundo. Finalmente, pretendemos construir, conjuntamente, um trabalho que venha contribuir com a difusão e valorização de um paradigma de conhecimento musical que, ao ser investido de poder, contribuirá com a utopia.

REFERÊNCIAS

Karasch, M. G. 1999. *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro*: 1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

PRÁTICAS MUSICAIS EM CONTEXTOS: REFLEXÕES EM CENÁRIOS

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
É professor doutor no Programa de Pós-Graduação em Música no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. edwinpitre@gmail.com

Luzia Aparecida Ferreira-Lia
É professora doutora no PARFOR Música da UFPR e vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. liaferrera@gmail.com

Este artigo aborda as definições de práticas musicais utilizadas em contextos educacionais, religiosos e culturais a partir de um primeiro levantamento bibliográfico realizado pelos pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná. O mote inicial visava contextualizar a prática musical realizada no Ensemble DeArtes (UFPR), iniciada em 2010, e também contemplar as inquietações dos pesquisadores cujos objetos envolviam esta temática. Dentre os textos analisados pelos pesquisadores do Grupo os de Arroyo (2013), Bourdieu (2007), Fonterrada (2008), Kleber (2006) e Vila (2012) forneceram subsídios essenciais para esboçar um cenário inicial daquilo que é entendido como práticas musicais e seus contextos no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Prática Musical; Contextos, Etnomusicologia.

Este artículo aborda las definiciones de las prácticas musicales utilizadas en los contextos educativos, religiosos y culturales es una primera revisión de la literatura realizada por los investigadores del Grupo de Investigación en etnomusicología en la Universidad Federal de Paraná. El tema inicial pretende contextualizar la práctica musical en el Ensemble DeArtes (UFPR), se inició en 2010, y también se ocupan de las preocupaciones de los investigadores cuyos objetos involucran este tema. Entre los textos analizados por el Grupo estan: ARROYO (2013), BOURDIEU (2007), FONTERRADA (2008), KLEBER (2006) e VILA (2012) que proporcionó un apoyo esencial para esbozar un panorama inicial de lo que se entiende por prácticas musicales y sus contextos en Brasil.

PALAVRAS LLAVE: Práctica Musical; Contextos, Etnomusicologia.

PRIMEIRO ATO

As pesquisas que envolvem a Educação e Cultura na América Latina se converteram em prioridades nos diversos países, passando a ocupar destaque na contemporaneidade, onde as questões que perpassam identidades/identificações em "acomodação"[1] sofrem mudanças importantes, produzindo um impacto social ainda não compreendido em sua totalidade. Há necessidade de se produzir pesquisas cujos conteúdos sejam próximos de cada localidade[2], e seus objetivos visem valorizar a autoestima e a diversidade cultural. Isto requer que os diferentes saberes sejam integrados de forma a permitir que a sua tradução ocorra de maneira dinâmica. Entendemos assim que realizar uma reflexão e análise de como são abordadas as Práticas Musicais em Contexto[3], em varias localidades, permitirá integrar estes saberes possibilitando o desenvolvimento de bibliografias nas quais estejam contidos elementos capazes de subsidiarem as pesquisas da área de modo mais consistente.

A ideia inicial do artigo é apresentar um levantamento de como as questões relacionas as Práticas Musicais são estudadas e compreendidas. Muito embora os aspectos das musicas locais sejam pertinentes ao tema também é possível perceber que a partir deles se verifica a existência de uma carência de divulgação dos matérias produzidos pelas pesquisas universitárias de maneira sistematizada os quais poderiam ser disponibilizados a outros interessados na temática. As dezenas de trabalhos de conclusão de curso, iniciação científica, dissertações e teses produzidos anualmente, cujos conteúdos abordam diferentes aspectos da música como uma prática, ficam confinadas no fundo das Bibliotecas e um número restrito de pessoas acabam tendo acesso a um material de excelente qualidade.

SEGUNDO ATO

Ao nos defrontarmos com a análise deste material foi possível observar que pesquisa na área de Artes e particularmente em Música, ganhou em qualidade e atualmente em quantidade. As diferentes metodologias desenvolvidas apoiadas em áreas como a sociologia, antropologia, psicologia, comunicação apresentam resultados inovadores. Um exemplo dessas metodologias é o estudo efetuado por Silvio Zamboni que contribui para abordagem na área de artes realizando indagações sobre o papel da ciência em relação à arte

> ...As grandes indagações que cabem a ciência resolver são pelo menos mais claras e reais, pertinentes a um materialismo palpável e sensível, como a fome, a dor, a moradia, o transporte, etc. As questões artísticas [musicais] não se apresentam de forma tão clara; além das funções da artes serem totalmente diversas e não terem aplicabilidade prática [aparentemente], o universo da arte exige para seu tratamento um grau intuitivo maior, e por isso é mais difícil se formularem conceitos, atender necessidades e resolver problemas através de uma linguagem lógica. (Zamboni, 1998, p.51)

1 Definidas como identidades da Pós-modernidade, que se revelam e assumem posturas de suas comunidades originais. (Pitre-Vásquez, 2008, p. 31).

2 Música Local, conceito utilizado pela etnomusicologa Ana Maria Ochoa (2003).

3 As abordagens da Prática em diversas áreas da pesquisa e os problemas que devem ser resolvidos pela mesma possuem antecedentes tais como: ...Para o público em geral, a Ciência e suas aplicações são praticamente a mesma coisa, ao passo que os cientistas, propriamente, fazem questão de estabelecer claramente a diferença entre o conhecimento puro, sem finalidade prática, e o conhecimento tecnológico, aplicado às necessidades do homem. A questão é que essa distinção é muito difícil de se fazer na prática. (...) Houve um tempo em que a ciência era acadêmica e sem utilidade, e que a tecnologia era uma arte prática; hoje, porem, elas se acham de tal forma interligadas que não é de admirar que o povo, em geral, não consiga distinguir uma da outra... (Zamboni, 1998, p.50).

No entanto as perspectivas apresentadas, por exemplo, pela Educação Musical em trabalhos como os da Margarete Arroyo (2002), os da Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (2008) e Magaly Kleber (2006); aportam para este campo de estudos modos únicos para o acesso ao universo sonoro.

Isto porque as pesquisas na área das Práticas Musicas, são encontradas nos ambientes educacionais, sociais, religiosos e culturais cumprindo funções específicas. De acordo com Margarete Arroyo "não apenas modalidades de ação musical – como, por exemplo, executar, improvisar, compor – mas também, a relação entre os sujeitos, contemplando deste modo a dimensão sociocultural intrínseca ao objeto musical" são os elementos que caracterizam a prática musical. (Arroyo, 2002, p.102).

A mesma autora elaborou a partir da semiótica um guia que demonstra a necessidade de pesquisar as práticas musicais entre os jovens. Para sua formulação afirma ter se apoiado na "força semiótica da música" e isto lhe possibilitou organizar o Guia Bibliográfico no qual as

> ...práticas musicais dos jovens é relevante à compreensão da sociedade contemporânea, das músicas nela praticadas e criadas e dos próprios jovens que as recriam – sociedade e músicas – conforme novas sensibilidades. A essa necessidade de estudo alinha-se a premência de se compreender a importância da pesquisa sobre música e sobre os processos de aprendizagem presentes nas várias práticas musicais, haja vista a participação dessa linguagem artística na constituição social e cultural dos sujeitos e a centralidade dos processos de aprendizagem na criação e manutenção das próprias práticas musicais... (Arroyo, 2013, p.102).

Nesse mesmo sentido Marisa Fonterrada efetuou uma aproximação dos aspectos da criança e de sua relação da prática musical defendendo que:

> ...A música é uma atividade complexa, que requer o uso de muitas capacidades, físicas, mentais, sensíveis, emocionais. Mas, a despeito disso, pode ser, também, extremamente simples; por esse motivo, é acessível a todos que queiram dela se acercar, independentemente de faixa etária e grau de conhecimento formal. Mesmo um bebê muito pequeno já se sente atraído pela música e, ao ouvi-la, expressa-se com movimentos e balbucios, aderindo espontaneamente à prática. Por meio da música, a criança desenvolve suas habilidades corporais, perceptivas, sensíveis, que fazem parte da relação que estabelece com a música. A variedade e a multiplicidade que caracterizam a música ajudam a desenvolver vários aspectos do ser humano, de maneira lúdica e espontânea, mas, ao mesmo tempo, exigem de quem a prática precisão, constância e determinação. Na verdade, as mesmas habilidades são necessárias à vida, e a prática da música pode ajudar a desenvolvê-las. Como atividade extremamente ligada ao fazer, a música contribui para o desenvolvimento infantil, pois incentiva o uso de várias áreas – física (corpo e voz), sensorial (percepções), sensível (sentimentos e afetos) mental (raciocínio lógico, reflexão). (Fonterrada, 2008, p. 96)

A partir de uma descrição da atividade musical e sua complexidade oferece a possibilidade de uma acessibilidade ao material sonoro sem se preocupar com a faixa etária e nos diríamos, sem também se preocupar com a localidade, para a prática musical, para desenvolvimento individual e coletivo do ser humano.

Uma outra perspectiva encontrada das Práticas Musicais é apresentada pela pesquisadora Magali Kleber ao abordar as práticas da educação e as Organizações Não Governamentais (ONGs) sua

> pesquisa aborda a prática da educação musical desenvolvida em projetos de base comunitária, institucionalizados no âmbito do Terceiro Setor como Organizações Não Governamentais (ONGs). O propósito deste trabalho é investigar, no âmbito dos movimentos sociais, as práticas musicais junto a dois projetos. (Kleber, 2006, p.16)

Sua investigação está apoiada em três marcos teóricos:

> O primeiro parte de uma visão cultural da música cujos aportes estão alicerçados, como propõe em Shepherd e Wicke (1997), em uma teoria que reconheça

> a constituição social e cultural da música como "uma particular e irredutível forma de expressão e conhecimentos humanos". O segundo considera o processo pedagógico-musical, nas ONGs selecionadas, como um "fato social total", conceito cunhado pelo antropólogo Marcel Mauss (2003) enfatizando-o enquanto um fenômeno social de caráter sistema dinâmico, estrutural e complexo, portanto pluridimensional. O terceiro pressuposto diz respeito à produção do conhecimento musical no contexto das ONGs, analisada à luz da teoria da práxis cognitiva cunhada por Eyerman e Jamison (1998). Essa teoria permite analisar a produção de conhecimento sócio musical das ONGs como fruto da dinâmica das forças sociais as quais abrem espaços para a produção de novas formas de conhecimento. (Kleber, 2006, p.27)

Na análise realizada por sociólogo argentino Pablo Vila, a partir da narrativa, permite entender que

> frequentemente, uma determinada prática musical ajuda na articulação de uma particular, imaginaria identidade narrativizada ancorada no corpo, quando os executantes e os ouvintes de tal música sentem que ela (a partir da complexidade de seus diferentes componentes: som, letra, interpretação etc.) oferece elementos identificatórios (evidentemente, ao longo de um complicado processo de negociação entre as interpelações musicais e as linhas argumentais de suas narrativas) para os esboços de tramas argumentativa (de identidades existentes ou imaginadas) que organizam, provisória e localmente, suas narrativas identitárias em encontros particulares... (Vila, 2012, p. 263-264).

As reflexões de Vila foram realizadas através de pesquisas junto a jovens onde analisou suas preferências musicais em contextos latino-americanos, relacionado as identidades e a corporalidade.

Em outro contexto latino-americano, o pesquisador o mexicano Gonzalo Camacho trabalhando com jovens no México, realiza aproximações antropológicas das Práticas Musicais *Nahuas* ao analisar a manifestação *Música del Maíz*[4] para el Sistema Musical e Estratégias dos jovens *Nahuas*[5] em *Huasteca* no México. Suas análises são efetuadas a partir das migrações ocorridas para a fronteira norte do país. Para isto observa as relações entre espaços geográficos (localidades / territorialidades) e sistemas musicais. Suas abordagens teóricas são efetuadas a partir do campo da Semiótica musical e os estudos de Performance sendo registradas em suportes fonográficos, incorporando assim, em suas pesquisas sobre as práticas musicais, novas tecnologias

> As práticas musicais das comunidades Nahuas também encontram-se articuladas ao ciclo anual das festas patronais, as quais a sua vez, tendem a coincidir com o ciclo agrícola do milho. Dessa forma, as diversas expressões musicais e da dança funcionam como demarcadores temporais e espaciais das diferentes entidades festivas. A sua vez, cada festa da sentido as distintas expressões sonoras que a constituem. (Camacho, 2014).[6]

Estudos sobre as práticas musicais em contextos religiosos também podem ser observadas em trabalhos de investigação realizada no Brasil. Um deles o do pesquisador Joezer Mendonça intitulado -A mensagem na música: estudos da Teomusicologia sobre os cânticos dos Adventistas do Sétimo Dia- o pesquisador aponta a questão das práticas musicais no

4 O milho (maíz) para os povos do México é um alimento sagrado e sua ritualização é encontrada em varias etnias, uma delas utiliza a música como elemento de ligação com o divino, particularmente com as comunidades Nahuas.

5 Os *Nahuas* são um grupo étnico da Mesoamerica, ancestrais dos Mexicas, pertencentes ao grupo linguístico *Náhuatl*.

6 Tradução livre do autor "*Las prácticas musicales de las comunidades nahuas también se encuentran articuladas al ciclo anual de las fiestas patronales, las cuales, a su vez, tienden a coincidir con el ciclo agrícola del maíz. De esta manera, las diversas expresiones musicales y dancísticas funcionan como demarcadores temporales y espaciales de las distintas entidades festivas. A su vez, cada fiesta dota de sentido a las distintas expresiones sonoras que la constituyen*". (Camacho, 2014).

contexto da música cristã no Brasil e como os cânticos adventistas tem veiculado de forma eficaz a transmissão da mensagem teológica da Igreja Adventista do Sétimo Dia. Mendonça (2014, p.v), ao abordar aspectos musicais e extramusicais a partir da observação do campo musical desde o ponto de vista das proposições teológicas e da prática musical. Em suas análises, Mendonça utiliza como hipótese que

> os adventistas expressam a teologia na sua música não apenas a partir de referenciais teológicos orientados para a produção musical, mas, sobretudo, a partir das disposições mentais geradas pela práticas teológica. Em outras palavras, os hábitos mentais seriam importantes na transferência dos caracteres de distinção teológica para as estruturas musicais e textuais. (Mendonça, 2014, p.3).

O pesquisador ao analisar a produção musical adventista, também observa que ...a ênfase concedida a determinadas doutrinas e princípios ao longo da trajetória do Adventismo no Brasil e os motivos religiosos e culturais que levaram a mudanças na prática musical. (*Idem*, 2014, p.108).

Em outro estudo realizado pelo pesquisador Guilherme Araújo com o titulo de – Uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime na Igreja Céu do Paraná– são analisados os hinos utilizados no culto a partir do conceito de prática musical, que considera a estrutura sonora, a estrutura poética, quando há, e também o contexto desta prática (Araújo, 2013, p.v).

A pesquisa foi desenvolvida a partir dos hinários de épocas diferentes e sua aplicação prática, ou seja, a transmissão oral dos conteúdos sonoros, tanto para o canto como para a execução dos instrumentos. A prática musical para o daimista está vinculada a trajetória pessoal do dirigente no Estado do Paraná, mesmo dialogando como os hinos da tradição Santo Daime tradicional, possuí características locais. (*Idem*, 2013, p.143).

Em pesquisas recentes desde uma perspectiva cultural no Estado do Paraná, jovens pesquisadores como Ronaldo Tinoco Miguez, apresenta reflexões sobre a prática musical observada na Música da Folia do Divino Paranaense nas comunidades Caiçaras da Ilha dos Valadares e Guaratuba - PR, realiza uma investigação sobre a manifestação da música na Folia do Divino abordando aspectos como a bi-musicalidade proposta por Mantle Hood (1960), a ampliação do conceito de musicalidade de John Blacking (1973, p.11) ...a música só pode existir depois que seu sistema, sua –ordem sônica- existir na imaginação do ser humano que a fez... (Miguez apud Blacking, 1973, p.11).

Apoiado em John Baily, Miguez coloca questões como a execução dos instrumentos por ele pesquisados, particularmente o conjunto musical que acompanha a Folia do Divino realizando um paralelo entre a atuação dos ...etnomusicologos [que] precisam dar mais valor á estética, não temer que os textos culturais falem por si próprios, independentemente do contexto, enquanto que os musicólogos precisam estar mais atentos á arte performática e sua historia. (Miguez, 2013, p.5).

José Estevam Moreira em publicação recente (2014) observa que, atualmente a educação musical procura subsídios nas diferentes concepções de música e prática musical isto por que a produção conceitual da mesma poderão oferecer melhores bases para sua aplicação na área pedagógica. Para ele o

> livro busca alicerçar uma concepção de educação musical atenta para a diversidade das concepções e práticas musicais que, embora tenha adesão de numerosos educadores musicais, muitas vezes carece de um assento conceitual mais denso. A reflexão nele desenvolvida contribuirá certamente para dar solidez e nutrir as práticas pedagógicas. (Moreira, 2014, p.16).

Estas práticas-pedagógicas atendem a uma contemporaneidade de eventos sociais, culturais e principalmente tecnológicos. O acesso a tecnologias baratas para criação, reprodução e distribuição de conteúdos é uma realidade e sua aplicação em sala de aula pode ser uma ferramenta didática.

Os trabalhos produzidos nos últimos anos no Brasil indicam que a pesquisa sobre as Práticas Musicais em Contextos, está ainda em sua fase inicial devido a diversidade musical do país e as possibilidades apresentadas em cada localidade. Como visto anteriormente as aplicações e sistematização das metodologias podem ser úteis na área da educação, religiosidade, cultura dentre outras, o que sem dúvida contribuirá para melhoria da condição social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pesquisador na área de Cultura possui dois desafios a vencer: o primeiro o conceitual e metodológico, exigência do campo acadêmico e o segundo, que possui uma característica existencial é de superar através de argumentos os questionamentos sobre seu objeto de estudo.

Um dos exercícios que impõe esta conduta é possuir o afastamento do objeto, exigido como questão fundamental. Porém, como normalmente ocorre existem dificuldades para realizar este exercício em virtude do mesmo fazer parte da índole do pesquisador e na maioria dos casos, é impossível efetuar essa separação.

A questão das Práticas Musicais em Contexto passa por esta situação dinâmica, ambígua e ambivalente, na qual o pesquisador muita vezes faz parte do objeto pesquisado, no entanto refletir sobre este objeto produz a possibilidade de entender que é uma tema em expansão que é encontrado em grande parte do continente e que seu estudo ajuda a compreender e melhorar a condição sociocultural latino-americana.

Neste caso o campo de estudos interdisciplinares é fundamental pois a partir dele pode-se fazer uso de técnicas da Antropologia, Sociologia, Comunicação, Psicologia e suas contribuições fazem parte de um grande campo de entendimento conceitual.

REFERÊNCIAS

Araújo, Guilherme Leonardo. 2013. *Flor do meu coração – Uma análise etnomusicologica dos hinos do Sano Daime na Igreja Céu do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná.

Arroyo, Margarete. 2002. “Mundos musicais locais e educação musical”. *Em Pauta.* v. 13, n. 20, pp. 95-121.

_____ (org). 2013. *Jovens e músicas: um guia bibliográfico*. São Paulo: Editora Unesp.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?.* London: Faber & Faber.

Camacho Diaz, Gonzalo. s/d. *Música, Mito y Danza: Chicomexochitl* Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.unam.mx%2Findex.php%2Fpim%2Farticle%2Fdownload%2F17182%2F16356&ei=XESSVPzHMdOIsQSTqICgBg&usg=AFQjCNHK8MSEi7IamIMxFYZOqxrCy-gYqQ&sig2=Mi1bSx5eBE01VOV-QKZYag&bvm=bv.82001339,d.cWc Acesso em 17/12/2014

_____. s/d. *La música del maíz estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca.* Disponível em: http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/actividades/proyectos/individuales/huasteca.pdf . Acesso em 16/12/2014

Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. 2012. “Educação musical: propostas criativas”. In: Jordão, Gisele et al. (Coord.). *A música na escola/Ministério da Cultura*. São Paulo: Allucci& Associados Comunicações. pp.96-100.

_____. 2008. *Educação Musical: propostas criativas.* Disponível em: http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Marisa_Foterrada.pdf visitado em 15/12/2014.

Kleber, Magali Oliveira. 2006. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. *A prática de educação musical em ONGs.* Curitiba: Appris, 2014.

Maturana, Humberto. 2001. *Cognição, Ciência e vida Cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG.

Mendonça, Joezer de Souza. 2014. *A mensagem na música: estudos da Teomusicologia sobre os cânticos dos Adventistas do Sétimo Dia.* Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unversidade Estadual Paulista.

Miguez, Ronaldo Tinoco. 2013. "A Música da Folia do Divino Paranaense: Estudo sobre a Organologia e Características do Estilo nas comunidades Caiçaras da Ilha dos Valadares e Gauratuba". Trabalho de Conclusão de Curso de Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba..

Moreira, José Estevão. 2011. *Investigações filosóficas sobre linguagem, música e educação na perspectiva de uma pragmática Wittgensteiniana (O que é isso que chamam de muúsica?)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pitre-Vásquez, Edwin Ricardo. 2000. *A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano.* Dissertação (Mestrado). PROLAM. Universidade de São Paulo.

_____. 2003. "Clave, Guiro and Maraca". *In* Continuum *Encyclopedia of Popular Music ofthe World, Volume II, Performance and Production*, ed; John Shepherd et al. London: Cassel. pp. 352-355 e 372-374.

_____. 2008. *Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma.* Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Paiva, José Eduardo. 2005. "Uma breve abordagem da tecnologia aplicada ao ensino musical e as possibilidades oferecidas pela multimídia". *Cadernos da Pós Graduação* v.8, pp.175-80.

UNESCO. 1986. *UNESCO-GIE Tesauro de Educação*. Paris: UNESCO.

Viet, Jean. 1983. *Tesauro internacional do desenvolvimento cultural.* Rio de Janeiro: MEC/ Secretaria da Cultura/UNESCO.

Zamboni, Silvio. 1998. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência.* Campinas, SP: Autores Associados.

SITES CONSULTADOS

Biblioteca Digital Brasiliana. http://www.brasiliana.usp.br/bbd/Visitado em 2/12/2014

Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural - 2010. http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf visitado em 2/12/2014

DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA DAS PRÁTICAS MUSICAIS EM UM GRUPO DE GUITARRAS

George de Almeida Pessoa

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Música no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Faz parte do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. georgeapessoa@gmail.com

A partir da descrição etnográfica realizada em um grupo de guitarras, esse artigo traz algumas questões que envolve a prática musical em grupo. A partir da criação coletiva baseado na improvisação, pôde-se discutir o conceito de emergência. Mas para que essa realização musical fosse concretizada, foi necessário que os integrantes tivessem de posse de um conhecimento de base que serviria de ponto de partida para a construção musical, onde esse material não fosse apenas transcrição de notas ou dos diferentes elementos musicais, mas sim estivesse presente no âmbito da percepção desse elementos.

PALAVRAS-CHAVE: Criação coletiva; Improvisação; Prática Musical; Guitarra; Etnomusicologia.

A partir de la descripción etnográfica realizada en un grupo de guitarras , este artículo presenta algunos problemas que implican la práctica de grupo musical. A partir de la creación colectiva basada en la improvisación , podríamos discutir el concepto de emergencia en la que el resultado no se produce sólo a través de la suma de las partes , pero la interacción y la colaboración entre los miembros del grupo . Pero para se realizó este logro musical , era necesario Que los miembros estaban en posesión de la cola base de conocimientos serviría como punto de partida para la construcción musical, donde estas cosas no sólo notas de transcripción o diferentes elementos musicales , pero se encontrara en la percepción de los miembros del grupo.

PALABRAS CLAVE: Creación colectiva; Improvisación; Práctica musical; Guitarra; Etnomusicología .

1. COMO E ONDE SURGIU O GRUPO DE GUITARRAS

O grupo surgiu a partir da oferta do curso de guitarra na música brasileira oferecido no ano de 2013, dentro do projeto Práticas Musicais para a Comunidade no DeArtes. Esse projeto, idealizado pelo prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez a partir da criação do Laboratório de Etnomusicologia, tem como iniciativa oferecer cursos para a comunidade da cidade de Curitiba, a partir de uma proposta artístico-pedagógica que visa capacitar e treinar musicalmente os participantes a partir e para a execução e audição. Utilizando como repertório base a música brasileira e latino-americana, aspectos técnicos, históricos e de repertório são oferecidos com a finalidade de divulgação e conscientização dessa música junto a comunidade curitibana.

O corpo docente do projeto é composto por professores e alunos do DeArtes[1], ou seja, tanto alunos dos cursos de graduação ou pós-graduação como alguns professores da própria universidade atuam como professores dentro do projeto.

"A música brasileira é objeto de estudo nas diferentes instituições de ensino superior e técnico no Brasil, sendo uma manifestação relevante da expressão cultural brasileira e, portanto, não pode ficar de fora da Academia. Assim, este projeto visa inserir a UFPR na cena musical brasileira." (http://www.artes.ufpr.br/musica/extensao/praticasmusicais.htm)

Portanto, desde 2010, ano em que iniciou esse projeto de extensão dentro da Universidade, diversos cursos são oferecidos como: violão, cavaco, contrabaixo elétrico, canto, teoria musical, piano, bateria e percussão.

Chegando na cidade de Curitiba em 2013[2] conheci o professo Pitre-Vásquez e o mesmo me apresentou o bloco, como eram os cursos desenvolvidos e os projetos. Ao questionar se no projeto de extensão não era oferecido algum curso voltado para o instrumento guitarra, o mesmo me perguntou se eu não estaria interessado em propor um curso para esse instrumento.

Com a proposta para a realização de um curso voltado para guitarra, além de procurar abordar o instrumento tirando essa relação com o rock ao trabalhar com repertório instrumental, sobretudo de música brasileira, para que os alunos pudessem entrar em contato com diferentes gêneros e estilos que compõe o cenário musical nacional, procurei imaginar um curso que fosse diferente do que já era oferecido em muitas escolas existentes na cidade.

Como o número de inscritos não foram muitos, e todos já haviam certa habilidade e conhecimento no instrumento, surge a ideia de trabalhar o curso como um laboratório a partir da formação de um grupo de guitarras, abordando a improvisação de uma maneira mais ampla, onde a prática musical e instrumental seria mais relevante do que a abordagem de conteúdo teórico, ou seja, a teoria serviria de suporte para o trabalho com o grupo, e não a finalidade das aulas.

2. CRIAÇÃO COLETIVA E IMPROVISAÇÃO

Com a ideia concebida para o desenvolvimento do trabalho com o grupo como uma espécie de laboratório, onde os alunos deveriam pesquisar e experimentar de acordo com o repertório trabalhado, a base para o desenvolvimento desse trabalho foi o uso da improvisação

1 Departamento de Artes da UFPR, que está ligado ao Setor de Artes, Comunicação e Design da UFPR, e congrega duas áreas distintas: Música e Artes Visuais.

2 Fui com o objetivo de me preparar para a seleção do curso de Mestrado, que aconteceria no segundo semestre do mesmo ano.

como recurso para a criação coletiva. A partir daqui é necessário explicar aspectos envolvidos na criação coletiva e qual o conceito de improvisação que foi aplicado ao trabalho junto ao grupo de guitarras.

No livro "*Group Creativity: music, theater, collaboration*", Keith Sawyer (2008) aborda diferentes aspectos que envolve a criação coletiva nas áreas de música e teatro a partir da interação e colaboração dos agentes envolvidos numa performance. Para ele, o resultado da performance não se dá apenas pela soma das partes desenvolvidas pelos atuantes, mas se desenvolve por meio da interação e colaboração entre eles. A esse aspecto ele usa o conceito de emergência, que são sistemas complexos surgidos a partir da interação entre as partes, mais do que a soma entre elas.

A improvisação está sendo entendida aqui mais do que o estudo melódico de frases, escalas e arpejos com a finalidade de construção de um solo, mas qualquer tipo de criação que surge no momento da performance. Ou seja, enquanto na composição ou em um arranjo o instrumentista procura executar da maneira mais fiel possível ao que já está concebido, a improvisação se difere por não ser uma obra acabada, o máximo que pode existir é uma concepção de criação sobre o que irá ser realizado, não mais que isso. Portanto, "o objeto não existe a priori, nem a posteriori, ou melhor: sua existência é absolutamente efémera ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma sequência de atos" (Costa, 2002, p.6)

Como a ideia da proposta de trabalho se apoiou na criação coletiva a partir da improvisação, para o repertório trabalhado não havia um arranjo definido, sendo necessário que cada integrante colaborasse de maneira construtiva nos temas musicais propostos, a partir de processos de criação e manipulação de alguns elementos musicais que cada integrante iria executar como por exemplo linhas de ritmo, melodia principal, melodia de contrapontos e etc. na qual remete para um entendimento de um determinado contexto.

É importante levar em consideração, que numa performance dentro de um contexto que envolve improvisação, o improvisador "sempre parte de algo existente para seu trabalho a partir de elementos que servem de base para a performance, que serão utilizadas em suas construções"[3] (Nettl, 1974, p.11) Esse material que serve como ponto de partida, Nettl (1974) chamou de modelos, no qual não representam apenas um conjunto de informações em práticas improvisacionais, mas cada particularidade de manifestações com "pontos de referência" que dependem de uma tradição mais ou menos restritas.

Jeff Pressing (1998), ao estudar improvisação dentro de uma perspectiva psicológica (cognitiva), procura ampliar esse conceito de modelos como ferramentas para dois outros conceitos: *referent* e *knowledge base*.

Para *refent* (referência), ele define como conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais usadas para produção de material musical.

Para *knowledge base* (conhecimento de base), ele expõe como construções de uma performance que surge a partir de uma espécie de base de informações adquiridas ao longo da vivência musical em cada indivíduo. Ou seja, esse conhecimento de base seria composto de todo material aprendido e apreendido por cada indivíduo que pode servir como ponto de partida para uma performance em improvisação.

Nesse sentido, a performance se desenvolveria a partir de um conhecimento de base e referências por meio da criação coletiva improvisada.

3. OS PROBLEMAS ENVOLVIDOS

A grande questão para o desenvolvimento desse trabalho com o grupo de guitarras, era que a maior parte dos integrantes possuía pouca ou nenhuma vivência musical dentro do

3 Tradução livre para "always has something given to work from certain things that are at the base of the performance, that he uses as the ground on which he builds. "

repertório que seria trabalhado com o grupo. Para Hood "as propriedades musicais, as suas regras, a percepção de padrões específicos ou os critérios que definem toques podem melhor ser estudados através da prática musical" (Hood, 1963 *apud* Oliveira Pinto, 2001, p. 256).

Portanto, no primeiro momento foi necessário que o grupo tivesse contato com a obra original (caso tivesse apenas uma versão da mesma) e com outras obras do gênero semelhante para que cada um pudesse construir seu conhecimento de base e referência com o intuito de contribuir na construção do resultado final.

Para fins de explicação para o artigo, descreverei o processo de apenas uma das obras trabalhadas durante o ano, nesse caso, "Na Pisada" do guitarrista Heraldo do Monte.

Como a ideia era a ausência de um arranjo concebido e construção de um resultado final por meio da improvisação, o único material que os alunos teriam acesso era a melodia e a cifra da música.

Como o grupo inicialmente era composto por quatro guitarras[4], a ideia era que cada integrante ficasse responsável por um elemento que seria explorado no arranjo. Por exemplo, uma guitarra ficaria responsável pela levada rítmica característica, se assim houvesse, juntamente com a harmonia do tema. Outra guitarra trabalharia complementando a harmonia da guitarra citada anteriormente, explorando sonoridades no acorde e outras formas de complemento (uso de terças e etc.) porém com um ritmo mais livre. A seguinte ficaria responsável pela construção de ideias melódicas que trabalhasse em conjunto com a melodia principal, ou dobrando a melodia ou complementando nos espaços onde a melodia não estaria presente. E por último a melodia do tema, que em se tratando de uma melodia já concebida, o instrumentista responsável por essa elemento trabalharia com a improvisação na interpretação, articulação e variação melódica.

4 No decorrer do ano o grupo teve outras formações instrumentais como a incorporação de um baixo elétrico.

Em se tratando de um baião, a partir da pesquisa realizada pelos alunos, a ideia foi fazer um levantamento de elementos que caracterizassem o gênero para servir de conhecimento de base para o momento da improvisação. Do material levantado, pode ser destacado a levada rítmica característica apresentada na figura 1, o uso das escalas representadas na figura 2 e uso de arpejo para construção melódica presente na figura 3.

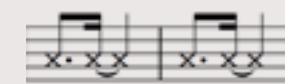



FIGURA 1. Levada rítmica

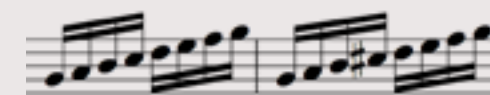



FIGURA 2. Escalas mixolídio e mixolídio (#4)

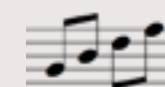



FIGURA 3. Arpejo de G7

Porém, apesar desse material inicial disponível como um ponto de partida para ser trabalhado na elaboração do arranjo improvisado, foi necessário uma compreensão mais profunda desses elementos para poder ser utilizado dentro do contexto musical proposto. A audição de outras músicas como referência para o mesmo gênero se tornou importante para o entrosamento desse material por parte do grupo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização de um fazer musical coletivo a partir da improvisação, ou seja, sem arranjo definido previamente, foi necessário a posse de referências musicais que serviriam como ponto de partida para a realização musical. Contudo, para fazer uso desse material a fim de garantir uma performance satisfatória, se fez necessário uma prática musical prévia para uma compreensão mais profunda dos parâmetros musicais de um contexto, de acordo com Mantle Hood. Além disso, a partir do Conceito de Emergência proposto por Keith Sawyer, mais do que a soma das linhas individuais é importante a interação entre os músicos durante a performance para o desenvolvimento do fazer coletivo improvisado.

Dessa forma, foi necessário que os alunos entendessem que a compreensão musical não se dá apenas na leitura das notas, pois existe um nível de compreensão mais profundo que rege as várias características sonoras envolvidas nos diferentes gêneros musicais, ou seja, "a percepção de ordem sonora , seja inata ou aprendida, ou ambos, devem estar na mente antes de surgir como música"[5] (Blacking,1995, p.24).

REFERÊNCIAS

Bailey, Derek. 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.

Blacking, John. 1995. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

Costa, Rogério Luiz Moraes. 2002. "O ambiente da improvisação musical e o tempo", in *Per Musi*, v. 5/6, pp. 5–13

Laplantine, François. 2004. A descrição etnográfica. Trad. João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho). São Paulo: Terceira Margem.

Merriam, Alan. P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

Monson, Ingrid. 2009. "*Jazz as Political and Musical Practice*". in *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (editado por NETTL, Bruno. e SOLIS, Gabriel). University of Illinois Press. pp. 21–37.

Myers, Helen. 1992. *Ethnomusicology. An introduction*. Trad. Giovanni Cirino. Londres, The MacMillan Press.

Nettl, Bruno. 1974. "*Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach*". in *The Musical Quartely*, Vol. 60, Nº 1, pp. 1–19.

Oliveira Pinto, Tiago de. 1999/2000/2001. "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira". *In* África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, pp22-23: 87-109.

Pressing, Jeff. 1998. *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication,* in *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation.* Ed. Bruno Nettl and Melinda Russel Chicago, University of Chicago Press, pp. 53 – 54.

Sawyer, R. Keith. 2008. *Group Creativity: music, theater, collaboration,* Taylor & Francis e-Library, Londres. http://www.artes.ufpr.br/musica/extensao/praticasmusicais.htm. Acessado em 12/12/2014.

5 Tradução livre para "a perception of sonic order, whether it be innate or learned, or both, must be in the mind before it emerges as music."

ANEXOS

. Integrantes da formação inicial do Grupo de Guitarras

. Primeira música do repertório do grupo

A COMPOSIÇÃO A PARTIR DA PRÁTICA MUSICAL NO CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

João Egashira

João Egashira é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Música no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Faz parte do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia na mesma instituição. É diretor da Orquestra À Base de Corda de Curitiba e um dos fundadores do Clube do Choro de Curitiba. E-mail: joaoegashira@hotmail.com

O presente trabalho tem como objetivo descrever de que forma aconteciam as atividades do Clube do Choro de Curitiba entre os anos de 2003 e 2008, considerando aspectos musicais e extramusicais. O foco principal recai sobre os Festivais Mensais promovidos pelo Clube, em que eram apresentadas composições inéditas.

PALAVRAS-CHAVE: Clube do Choro. Curitiba. Práticas musicais. Etnomusicologia

Este trabajo tiene como objetivo describir cómo sucedieron las actividades del Clube do Choro de Curitiba, entre 2003 y 2008, teniendo en cuenta aspectos musicales y extramusicales. El foco principal está en los Festivales Mensuales promovidos por el Clube, en donde se presentaron las nuevas canciones.

PALABRAS CLAVE: Clube do Choro. Curitiba. Prácticas musicales. Etnomusicología

1. INTRODUÇÃO

Os Clubes do Choro surgiram no Brasil durante os anos 70 com o objetivo de preservar e divulgar o Choro. Suas principais atividades eram promover concertos e festivais, além de fornecer um espaço físico onde os músicos de Choro pudessem se encontrar. O mais antigo deles é o Clube do Choro do Rio de Janeiro, fundado em 1975. Entre seus fundadores estavam o cantor e compositor Paulinho da Viola e o escritor Sérgio Cabral (Livingstone-Isenhour; Garcia, 2005: 138-9).

Diversas outras cidades por todo o Brasil possuem Clubes do Choro. Entre elas podemos citar: Brasília, Recife, Salvador, São Paulo e Curitiba. Deste último traçaremos a seguir um breve perfil histórico.

2. O CLUBE DO CHORO DE CURITIBA

No início dos anos 2000, existia na cena do Choro em Curitiba um grupo de músicos dedicando-se à composição. A partir da percepção disso, surgiu a vontade de criar uma forma de dar vasão a esse impulso criativo, a essas composições em estado latente. Nasceu então a ideia de se criar o Clube do Choro de Curitiba. Os principais objetivos do Clube eram a preservação do Choro e a divulgação das composições dos chorões atuais, principalmente os de Curitiba (Egashira, 2005: 56).

No dia 14 de Setembro de 2002, no restaurante Original Café, o Clube do Choro de Curitiba iniciou suas atividades. Mais conhecido por ser uma casa de Jazz, o local foi sede do Clube durante apenas alguns meses. Em 25 de Janeiro de 2003 o Clube passou a atuar no Restaurante Beto Batata, onde efetivamente aconteceram suas principais atividades ().

2.1. Rodas de Choro e o Festival Mensal

Inicialmente o Clube do Choro de Curitiba foi formado pelos músicos Gabriel Schwartz (flauta), Fabiano Silveira (violão 7 cordas), Julião Boêmio (cavaquinho), Cláudio Menandro (violão, bandolim e cavaquinho), Luís Otávio Almeida (guitarra), Osiel Fonseca (piano), Sergio Justen (piano) e Aglaê Frigeri (percussão), além deste autor no violão. Pouco tempo depois, Cláudio, Luís, Osiel, Sérgio e Aglaê deixam o Clube e nos seus lugares entram Sergio Albach (clarinete), Cristina Loureiro (piano), Denis Mariano (percussão), André Prodóssimo (violão 7 cordas) e Daniel Migliavacca (bandolim) (). Todos músicos profissionais, a maioria possuía formação universitária e era de classe média.

Os músicos do Clube reuniam-se semanalmente no Beto Batata para Rodas de Choro e, uma vez ao mês, era promovido o Festival Mensal, uma mostra competitiva de composições dentro do gênero Choro. A participação no Festival não se restringia aos músicos do Clube, bastando se inscrever para participar. Como a ideia era estimular a prática da composição, somente eram aceitos Choros inéditos nos Festivais (: 57).

Dentro do espírito de que mais valia compor do que competir, a votação acontecia da seguinte forma: cada compositor tinha direito de voto (naturalmente não podendo votar em si mesmo) com peso 1; a escolha da maioria do público tinha peso 2 (posteriormente mudou-se para peso 1); e eventualmente votava um jurado de honra, com peso 1 (prática que foi gradualmente sendo abandonada).

Ao vencedor era destinada uma premiação em dinheiro, que saía do caixa do Clube. Esse caixa era formado pela remuneração que o restaurante Beto Batata fornecia por tocarmos nas rodas de Choro e para promovermos os Festivais. Esses encontros aconteciam inicialmente aos sábados e posteriormente aos domingos.

A primeira edição do Festival ocorreu num sábado ensolarado, dia 26 de abril de 2003. Os concorrentes foram os seguintes: *Sinto Muito* (João Egashira), *Um abraço pro Pixinga* (Luís Otávio Almeida), *Lembrando Pixinguinha* (Cláudio Menandro), *O cão e a Codorna* (Julião

Bohêmio-vencedor), *Evocação a Pixinguinha* (Fabiano Silveira, o Tiziu, e Gabriel Schwartz) e *Já Vi* (Sérgio Justen) (Albach, 2004: 236).

Tanto nos Festivais quanto nas Rodas, o Clube contou com a participação de destacados músicos dentro do cenário nacional do Choro. Entre eles, podemos citar: Luiz Otávio Braga, Paulo Sérgio Santos, Bolão, Isaias, Israel, Andrea Ernest Dias (a Deda), Alê Ferreira, Alessandro Penezzi, Joel Nascimento, Zé Barbeiro, Roberta Valente, Bruno Rian, Henrique Cazes, Pedro Amorim e Proveta.

Depois de alguns anos, o Clube deixa de estar vinculado ao restaurante Beto Batata e passa a funcionar de forma autônoma. Começa então a realizar os Festivais de maneira mais informal, nas residências de alguns membros do Clube, prática que não dura muito tempo. No ano de 2008 acontecem então as três últimas edições do Festival Mensal, no bar e restaurante Jacobina.

Ao longo de sua existência, entre 2003 e 2008, como o próprio nome dizia, o Festival teve frequência mensal, com média de participação de sete compositores por edição. E dentre os desdobramentos que tiveram o Festival Mensal, podemos citar o CD do Clube do Choro de Curitiba (Fig.1) e o Festival Nacional Curitiba no Choro[1].

3. PRÁTICAS MUSICAIS

No ano de 2013, foi proposto no Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia do qual participo, a pesquisa sobre o tema Práticas Musicais. Uma das definições encontradas diz que a Prática Musical abrange "desde os produtores das ações musicais, o que eles produzem, como e porquê, e todo o contexto social que dá sentido às própria ações musicais" (Arroyo, 2002).

FIGURA 1. Contracapa e capa do CD "Clube do Choro de Curitiba". Todas as composições foram apresentadas ao longo dos Festivais Mensais.

Ao longo da pesquisa foram encontrados alguns elementos que ampliaram o conceito de Práticas Musicais. Entre outros: oralidade; processos de aprendizagem não estruturado e não institucional; aprendizado por tentativa e erro; fatores extramusicais[2].

Passaremos em seguida a comentar alguns dos fatores extramusicais observados nas atividades do Clube do Choro de Curitiba.

1 O Festival teve duas edições, uma em 2004 e outra em 2010. Em ambas foram lançados CDs com as músicas finalistas.

2 John Blacking afirma que "... a resposta a muitas questões importantes sobre a estrutura musical podem não ser estritamente musicais" (Blacking, 1973: 89).

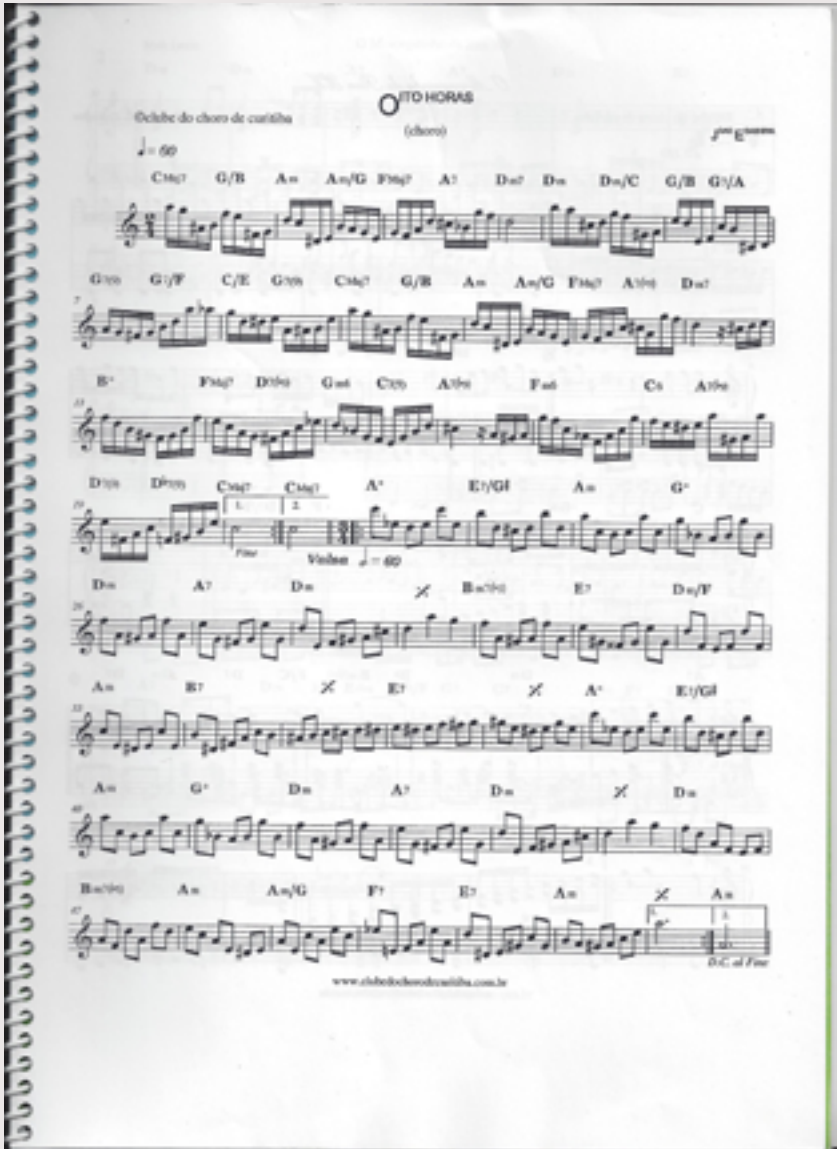



FIGURA 2. Choro dedicado a Andrea Ernest Dias, a Deda, composto após participarmos de uma Roda de Choro que durou mais de oito horas. Gravada no CD do Clube do Choro de Curitiba por Gabriel Schwartz na flauta e este autor ao violão.

3.1. Fatores extramusicais

3.1.1. Aspecto alimentar

O hábito de se associar o Choro à atividade comensal vem de longa data. Alexandre Gonçalves Pinto, mais conhecido pelo apelido de Animal e frequentador de Rodas de Choro no início do século XX, dizia que a expressão "O gato está dormindo no fogão" significava que a casa que se oferecia para encontro dos chorões não possuía uma mesa farta, o que era motivo suficiente para que os músicos optassem por não ficar no local (Diniz, 2003: 14).

Para os Venda, povo estudado por John Blacking, a alimentação também representa uma questão importante: "Quando os Venda estão com fome ou ocupados trabalhando para evitar a fome, eles não tem tempo ou energia para fazer muita música"[3] (Blacking, 1973: 101).

E tanto o Original Café quanto o Beto Bata e o Jacobina, restaurantes que sediaram o Clube do Choro de Curitiba, eram locais bastante conhecidos por sua culinária. E já fazia parte do hábito, os chorões que ali se apresentassem terem direito a refeição, além da devida remuneração destinada ao Clube.

3.1.2. Amizade a camaradagem

O ambiente entre os chorões no início do século XX era regido pela amizade mútua: "Membros da roda de choro eram tipicamente bons amigos unidos por uma devoção apaixonada ao choro, o que facilitou um alto grau de intimidade musical." (Livingstone-Isenhour; Garcia, 2005: 47). E de forma geral, nas Rodas de Choro, existe um esforço para que se crie uma atmosfera de camaradagem, o que favorece o fazer musical conjunto. Para o chorão, o comportamento musical é um comportamento social ().

Pode-se dizer que o que motivava os músicos do Clube eram basicamente dois fatores: a composição e a amizade (Fig.3). Ambas encontravam-se intimamente ligadas: era comum

3 Tradução livre do autor.

ter Choros dedicados uns aos outros; existiam também músicas compostas em parceria; e nas edições do Festival Mensal, apesar de ser uma competição, eram basicamente os próprios participantes que acompanhavam os Choros uns dos outros.

Existia sem dúvida um ideal musical, mas que só se concretizou porque existia amizade.

FIGURA3. O autor e Fabiano Silveira, o Tiziu, "dividindo" o primeiro prêmio em uma das edições do Festival Mensal.

3.1.3. Relação entre os músicos e audiência

No contexto do Choro, a plateia tem fundamental participação: "Na roda, as linhas entre audiência e músicos são freqüentemente indistintas" (Livingston-Isenhour; Garcia, 2005: 47).

No Clube do Choro de Curitiba, a participação do público era essencial, fosse por meio da votação nos Festivais Mensais, ou mesmo prestigiando as Rodas de Choro.

3.1.4. Processo de composição

O etnomusicólogo Alan Merriam (1964) sugere que a rejeição/aceitação do público influencia na composição. Se levarmos em consideração que nos Festivais havia um julgamento por parte do público e dos próprios compositores, os músicos do Clube viviam isso constantemente. Ou seja, ser bem sucedido nos Festivais significava ser aceito pelos pares e também pela audiência.

Merriam (1964) também diz que o fator que estimula a composição influencia o resultado musical. No caso dos participantes dos Festivais Mensais, um importante fator de estímulo era a competição. Outro fator bastante importante era o desejo de se expressar:

> O processo de composição tem muito a ver com o estado de espírito em que se está vivendo, uma mistura das alegrias e frustrações que fazem parte da vida de qualquer pessoa, às vezes uma história interessante, ou a vontade de homenagear um parceiro, na verdade tudo o que faz parte do dia a dia pode virar música. Desta forma, o ato de compor, para mim é como registrar um momento. Todo sentimento que se acumula em um período é transformado em choro; às vezes essa transformação é feliz e outras não, mas sempre vai haver o próximo choro e com ele mais uma oportunidade de acertar.[4] (Egashira, 2005: 58)

De maneira geral era esse o espírito que permeava o processo de composição dos músicos do Clube: aprender a compor compondo; aprender a se expressar pela composição.

4 Silveira, F. Entrevista concedida a João Egashira. Curitiba, 07 de novembro de 2005.

FIGURA 4. À frente, Gabriel Schwartz (flautim) e Julião Boêmio (cavaquinho), os compositores do Choro "Conversa de Anão". Ao fundo, Fabiano Silveira, o Tiziu no violão sete cordas e um pandeirista encoberto acompanharam os autores em um dos Festivais Mensais.

3.1.5. Autenticidade

Nos anos 70 aconteceu no Brasil algo que ficou conhecido como o "renascimento" ou "revitalização" do Choro (Valente, 2014: 77). Nesse período aconteceram alguns importantes Festivais, que representavam um ponto de tensão entre preservação e inovação.

No Festival *Brasileirinho* em São Paulo, no ano de 1977, uma música de Mú de Carvalho, causou polêmica, tanto pela formação instrumental do conjunto que a interpretou[5], quanto por seus aspectos composicionais. Nas palavras do próprio Mú: "Era um Choro meio Jazz, uma harmonia louca, um fraseado dissonante, divisões quebradas". Apesar da visibilidade ,a música de Mú não saiu vencedora; o primeiro lugar ficou com um Choro mais tradicional, *Ansiedade*, de Rossini Ferreira (Valente, 2014: 81).

No Festival *Carinhoso* também em São Paulo, no ano de 1978, também havia compositores que buscavam inovação, mas os tradicionalistas ainda predominavam. O vencedor dessa edição foi o Choro *Manda Brasa* de K-Ximbinho, com características mais tradicionais (p.82).

Segundo a pesquisadora Paula Valente (2014), essa tensão entre tradição e inovação que aí se iniciou foi uma semente do que veio a acontecer de forma mais madura e com maior representatividade no século XXI. De alguma forma o Clube do Choro de Curitiba fez parte deste processo.

No Clube havia um compromisso com a preservação do Choro em sua forma mais tradicional; ao mesmo tempo procurava-se incorporar outras influências, buscando de alguma forma inová-lo. Inevitavelmente acabava-se discutindo a questão da autenticidade: o que era e o que não era Choro? Naturalmente não havia nenhuma resposta conclusiva a esse respeito, mas a meu ver o Clube apresentava uma tendência mais liberal, ou seja, havia uma

5 O conjunto era A Cor do Som, no qual Mú era tecladista. O grupo era formado por: guitarra baiana, baixo, bateria e teclado.

propensão a aceitar as tentativas de inovação como sendo elementos que não descaracterizariam o Choro. Dessa forma, as características individuais de cada compositor era respeitada, podendo cada um se expressar com liberdade, a partir de sua formação, segundo suas influências musicais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Práticas Musicais apresentam em seu contexto tanto elementos musicais quanto extramusicais. Isso significa que fatores socioculturais devem ser levados em conta no que diz respeito ao fazer musical, pois se encontram intimamente relacionados.

O Clube do Choro de Curitiba mostrou ao longo de sua trajetória, uma produção de composições inéditas que tinham no Festival Mensal seu principal meio de fomento e divulgação. Os músicos perceberam na composição do Choro uma forma de se expressar, sendo esse processo amalgamado por amizade e camaradagem.

Pelas características apresentadas em seu modo de funcionamento, concluiu-se que o Clube do Choro de Curitiba pode ser considerado uma Prática Musical em que as relações socioculturais estabelecidas entre seus participantes, e inclui-se aí o público, influenciou decisivamente em suas composições.

REFERÊNCIAS

Albach, S. "Panorama do choro em Curitiba". 2004. In: *A desconstrução da* música na *cultura paranaense.* In: Souza Neto, M. J. de (Org.). Curitiba: Aos Quatro Ventos, p. 233-237.

Arroyo, M. "Mundos musicais locais e educação musical". 2002. In: *Em pauta:* Revista do Programa de Pós Graduação em Música/UFRGS, v. 13, n. 20, p.95-121.

Blacking, J. *How Musical Is Man?* 1995. Washington: University of Washington Press.

Diniz, A. 2003. *Almanaque do Choro:* a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Egashira, J. 2005. *O choro em Curitiba.* Monografia: Especialização em Música Popular Brasileira. Curitiba: FAP, 2005

Livingston-Isenhour, T. E.; Garcia, T.G.C. 2005. *Choro:* A Social History of a Brazilian Popular Music. Indianapolis: Indiana University Press.

Merriam, A. P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Silveira, F. *Entrevista concedida a João Egashira.* Curitiba, 07 nov. 2005.

Valente, P. V. 2014. *Transformações do choro no século XXI:* estruturas, performances e improvisação. Tese: Doutorado em Música. São Paulo: USP.

EL SALÓN EN CALI. LAS ANTIGUAS MÚSICAS DE SALÓN Y LA LENTA TRANSICIÓN A LAS MÚSICAS CARIBEÑAS ENTRE 1930 Y 1950

Paloma Palau Valderrama
Estudiante de la Maestría de Sociología de la Universidad Federal de Paraná, becaria del programa PEC-PG del CNPq - Brasil. Egresada del pregrado de Música con énfasis en Musicología y Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle; en la misma institución es parte del Grupo de Investigación en Música y Formación Musical GRIM.

María Victoria Casas Figueroa
Profesora de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, Licenciada en Música, especialista en Docencia Universitaria y Magister en Historia con énfasis en Identidades Colectivas en la Universidad del Valle. Directora del Grupo de Investigación en Música y Formación Musical GRIM, adscrito a la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle.

Proyecto de Investigación: "Entre lo académico y lo popular, la música en Santiago de Cali 1930-1950", auspiciado por la Vicerrectoría de Investigaciones. Universidad del Valle, Cali-Colombia.

Esta ponencia presenta las características de las prácticas musicales en el espacio social del salón en la ciudad de Cali, Colombia, entre 1930 y 1950. Es un periodo en el que se da la transición de las *músicas de salón*, ritmos norteamericanos, argentinos y mexicanos a una tendencia marcada por la sonoridad de las músicas caribeñas y tropicales. Esta pesquisa parte de los postulados metodológicos de la microhistoria.

PALABRAS CLAVE: música de salón, Cali, música caribeña.

Este trabalho apresenta as características das práticas musicais no espaço social do *salão*na cidade de Cali, Colômbia, entre 1930 e 1950. É um período em que se dá a transição das*músicas de salão,* ritmos norteamericanos, argentinos e mexicanos auma tendência marcada pelo som da música caribenha e tropical.Esta pesquisa se baseia nos postulados metodológicos da microhistória ao fazer uso de múltiplas fontes, que se contrasta comtécnicas etnográficas de entrevista.

PALAVRAS-CHAVE:música de salão, Cali, música caribenha.

1. INTRODUCCIÓN

Las prácticas musicales en el transcurrir del espacio-tiempo, reconociendo contextos particulares, generan siempre preguntas. En nuestro caso planteamos la siguiente: ¿Cómo los repertorios de la música de salón, de las prácticas privadas, que se conformaban alrededor de las danzas europeas heredadas del siglo XIX y de la consolidación de aires nacionales (Casas, 2013), transitan en algunos sectores sociales de la ciudad a otros repertorios influidos por los medios de difusión (Saavedra, 2012) y a otros formatos instrumentales que paulatinamente cambiaron el piano solista o los conjuntos de cuerda pulsada, por orquestas de diferentes formatos, introduciendo de manera paulatina aires caribeños (Waxer, 2002) y otros repertorios populares para el baile (Bermúdez 2010)?

En esta ponencia presentamos una caracterización de las agrupaciones y de sus repertorios, recalcamos la importancia de músicos académicos y populares, extranjeros y locales que integraron formatos instrumentales variados y actuaron en los salones de la ciudad (Casas y Palau, 2013) y detallamos los principales escenarios que hicieron sonar y bailar tal diversidad musical, teniendo en cuenta la función (Merriam, 2001) que representa esta práctica musical, el contexto y el ideal sonoro del momento.

Los procesos de industrialización en Cali, Colombia, según Vásquez (2001), se identifican a comienzos de los años 30, periodo en el cual se observan también transformaciones en las prácticas musicales, desde la formación, la interpretación y la difusión de éstas (Casas, 2012b), paralelo a proyectos nacionales planteados por la República liberal (1930-1946), los cuales serán de importante impacto en lo intelectual y la cultura popular (Silva, 2005), donde se gestionan políticas públicas culturales y reformas educativas. En lo económico, la ciudad vive desde 1933 un proceso de industrialización con la creación de empresas locales y el establecimiento de empresas extranjeras que aprovechan las infraestructuras forjadas a inicios del siglo, como la intensificación del transporte ferroviario y fluvial, el desarrollo manufacturero, y la implementación de los servicios públicos. Aunado a este dinamismo se crean algunos lugares en los que gravita la actividad artística, como teatros y clubes entre otros, que mencionamos para explicar tal escenario. La aparición de las emisoras radiales, las grabaciones musicales y el proceso en general de modernización de la ciudad dan paso a expresiones musicales específicas, pues la música, como lo asegura Steinberg (2008: 18), es un componente existencial de la historia de la vida cultural de una comunidad.

En Cali, Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, el encuentro social que propicia el salón, legatario de la Europa decimonónica, se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XX y evidencia las transformaciones de su contexto social en sus bailes y repertorios musicales. El salón es el espacio privilegiado de reunión para la recreación y la sociabilidad de familias y tertulias de las clases dominantes. Llevado a cabo en el espacio cerrado de una casa particular, o de un lugar de encuentro formal, se dinamizaba con la práctica del baile de pareja y variadas músicas. En esta reunión, los asistentes ostentan elementos que dan cuenta de su estatus; los elegantes trajes, la decoración, los banquetes, y el conjunto musical indican signos de distinción y prestigio (Bourdieu, 1988).

El salón recibe influencias de este entorno. En él, la música cumple una función social[1] que connota un prestigio, y se amolda de acuerdo a las modas de cada momento para dar consistencia a su papel. De esta manera, el repertorio y los bailes de salón van cambiando paulatinamente en estas décadas. Por otra parte, es un espacio de diversión amenizado por el baile y los aires alegres. Algunas veces es acompañado con el piano y las danzas europeas; otras, con orquestas que interpretan los ritmos norteamericanos y, más tarde, caribeños, entre otra variedad de sonoridades. Así, con cierto tono jocoso, los anfitriones diversifican sus

1 Que Merriam (2001) identifica como punto de encuentro alrededor del cual, miembros de una sociedad se unen para participar en actividades que implican la cooperación o la actividad grupal. Pero también es necesario referirse a la música con una función de entretenimiento y de integración social.

agasajos en cada ocasión. El encuentro en el salón puede consistir en una empanada bailable, un almuerzo bailable, un chocolate o té bailable, o un *Cocktail Party*, entre otros, y puede darse en diferentes horarios de los fines de semana: al medio día, en la tarde o en la noche. Para reforzar la distinción que busca cada evento, la prensa hace alusión permanente a las tendencias estéticas europeas y a la elegancia de las reuniones.

Se pueden diferenciar dos tipos de salón, que subsisten de manera simultánea en Cali, con relación a las características del espacio y a su grado de privacidad, aunque no podemos hacer una separación tajante entre ambos escenarios, ya que repertorios y músicos transitan entre ellos y se transforman por igual influidos por las nuevas modas que traen los medios de comunicación.

El primero corresponde al espacio de reunión de miembros de familias de elite en los salones de sus casas y haciendas particulares, que continúa la práctica iniciada en el siglo XIX. Si bien se trata de eventos privados, algunos de ellos son publicados en la Página Social de los periódicos de la época. Se exaltan los detalles lujosos del evento que se llevará a cabo o que aconteció el día anterior, y son listados los nombres de los integrantes.

En este espacio generalmente los formatos instrumentales son menores. El instrumento musical por excelencia de tales reuniones es el piano, que solían interpretar las señoritas, como parte de una adecuada formación de las mujeres según las normas de la época. Además, el piano brindaba la posibilidad de sustituir las orquestas, que implicaban un costo mayor. En otras ocasiones amenizaban orquestas de cámara o conjuntos de cuerdas pulsadas. De este tipo realizaban frecuentes reuniones con música en vivo espacios como la hacienda “Los Limones”, propiedad de la familia Sinisterra; las haciendas “Sachamate” y “Vitaco” de la familia Borrero, La hacienda “San Clemente”, la hacienda “La María”, “La Quezada”, entre otras.

El segundo tipo de salón lo propician, a inicios del siglo XX, los establecimientos como clubes y hoteles que cuentan con sus propios salones. En ellos se promocionan reuniones los fines de semana, en los que se cobra un precio de entrada y se anuncia el acompañamiento de un grupo musical. A pesar de que no es un espacio privado en el que se requiere una invitación personalizada, se imponen restricciones con el costo de ingreso y en ocasiones la exigencia de vestir trajes de etiqueta. Los formatos instrumentales son generalmente orquestas de diferentes conformaciones instrumentales, con predominio de vientos metales.

A continuación presentamos la forma en que cambia el paisaje musical del salón a través de una revisión a sus géneros musicales, formatos instrumentales, músicos, composiciones locales y escenarios específicos.

La década del treinta, que identifica los inicios de la industrialización en la ciudad de Cali, deja entrever cómo este proceso se refleja en prácticas culturales de la elite citadina. Así como la asistencia a los teatros de la ciudad para observar representaciones de arte dramático y del cine internacional con preferencia por las películas mexicanas y argentinas, los espacios de recreación relacionados con la música y el baile son de mucha importancia. Mientras que en las primeras décadas del siglo el piano, por un lado, y los instrumentos de cuerda pulsada, por otro, recrean tal actividad, la moda de imitar a las agrupaciones de jazz band norteamericanas transformará los formatos instrumentales locales.

Se consolidan orquestas locales como la Suramericana, la Orquesta Orozco y sus Alegres Muchachos, la Orquesta Unión y la Orquesta Internacional (Casas y Palau, 2013), y la llegada de las emisoras trae consigo la invitación de artistas extranjeros que transitarán por los espacios que hemos denominado salones. Tales artistas, además de presentarse en las radio-plateas de las emisoras y de realizar conciertos públicos en los teatros locales, realizan espectáculos en los salones de los clubes privados tan en boga para ese momento.

El movimiento de los salones se alimenta en parte de las agrupaciones locales y en parte de los músicos visitantes, nacionales y extranjeros que por diversas motivaciones arribaron a la ciudad.

2. HOTELES Y CLUBES...TAMBIÉN TIENEN SALONES

Los salones, reconocidos como salón de baile, salón comedor, salón de té, entre otros, hacen parte de los escenarios musicales recreativos. Es necesario mencionar espacios como el Club Campestre, cuya historia está ligada a la historia de la hacienda "San Joaquín", sitio de reunión de las familias más prestantes de la sociedad caleña de antaño. En las actas del antiguo cabildo de Cali se encuentran escritos que datan de 1853, cuando la hacienda "San Joaquín" era propiedad de don Cayetano Barona, uno de los treinta hombres más acaudalados de la ciudad en aquella época. En 1934, la hacienda pasa a ser propiedad de la nueva asociación Club Campestre, y desde entonces se reconoce el club, no solo para su principal actividad de práctica del golf, sino como centro recreativo internacional, en donde la música de baile y de salón ha tenido un importante papel.

Desde comienzos del siglo XX, Cali contó con clubes privados, localizados en la zona céntrica de la ciudad, propiedad de personajes prestantes, que ofrecían espacios recreativos, de juego, té y baile, entre otras actividades, con derechos de ingreso restringido a las personas que el dueño considerara dignas de ingresar al club. Poco a poco estos clubes pasaron de ser propiedad de una sola persona, a sociedades pequeñas que dieron vida a estas nuevas organizaciones recreativas.

El Club Colombia es uno de los espacios en los que sus salones han recreado a la elite caleña a lo largo de distintas festividades en el año, y contando con grupos musicales de planta hasta el momento actual. Por otro lado, semanalmente se ofrecía una fiesta social en los salones del hotel Alférez. Inspirado en arquitectura barroca, fue considerado uno de los más lujosos de la ciudad. El Club Belalcázar, que posteriormente se fusiona con el Club Colombia, es otro de los espacios donde la música bailable se toma los salones, en eventos como "chocolate bailable" y "empanadas bailables" amenizados con las orquestas locales, según se puede leer en el periódico *El Relator* en los meses de febrero y marzo de 1933. Es preciso comentar que los clubes también programaron audiciones de música académica, o de música de "arte" a la que llamaron "Música seria", e incluso en algunos casos "música brillante", replicando los programas presentados en otros espacios como el Teatro Municipal o el Teatro Jorge Isaacs. El Club Angloamericano, que tuvo menos impacto que otros espacios sociales, acogió la moda de los "Té Bailable". Así como salones de casas particulares, en donde agrupaciones locales amenizaban el baile.

Es necesario observar los repertorios y sus transformaciones, en relación con el espacio en el que acontecen. Las primeras décadas del siglo XX, incluida la tercera, contó con un repertorio en el que predominaba la música andina de tradición popular, como lo fue el pasillo y el bambuco, tanto cantado como instrumental. Ambos aires, que en algún momento se reconocieron como símbolos de la música nacional y que en realidad obedecían a la práctica e imposición de aires usados en la zona andina y particularmente desde la meseta cundiboyacense, aparecen registrados en los inventarios de obras de compositores caleños y vallecaucanos en general. Pero pasillo y bambuco conservan su espacio en el salón de la hacienda, mucho más que en el salón urbano. Junto al pasillo o al bambuco de corte menos urbano, se suceden repertorios como el *cake walk*, el *one step*, el tango, el pasodoble y el charleston, que invaden frenéticamente la música de los salones sociales de clubes y hoteles (Casas, 2013).

El afán civilizador europeo reflejado en los antiguos valses, danzas, mazurkas y otros aires heredados del siglo XIX europeo poco a poco se va sustituyendo por un modelo norteamericano, que ahora se refleja en los jóvenes de las primeras décadas del siglo XX, cuyo norte es justamente el Norte de América. Por este motivo, bailes y danzas como el *fox trot* se adaptan rápidamente para que compositores locales (de Cali) los incluyan en su repertorio. Evidencia de la influencia musical europea presente en esta década está en la iniciativa de hacer audiciones y conciertos de música "seria" en los salones del Club Belalcázar, que ya no son comunes en la siguiente década.

Hacia 1930, la consolidación de instancias mediadoras y actores reconocidos creará en el imaginario local una escisión entre lo culto y lo popular en la música, que no siempre corresponde a la realidad del medio. El Conservatorio de Música, por ejemplo, proscribe la práctica de la música popular a su interior aunque varios de los docentes y estudiantes se desempeñan en ella (Llanos 2003: 44). Por otra parte, aparecen emisoras radiales que transmiten principalmente músicas populares, las cuales, como señalamos, son reproducidas por las orquestas y conjuntos musicales en los salones.

En el diario *El Relator* del 3 Febrero de1939 se hace mención a las reuniones bailables que se llevan a cabo en Hotel Alférez Real, en el Salón Zigzag, en el Club Belalcázar y en el Club Colombia. En el primero se presenta la Orquesta Internacional, el segundo es presidido por la Orquesta propia del salón, en el caso del Club Belalcázar la jornada está amenizada por la Orquesta Suramericana, y para la reunión del Club Colombia se contrató a un "selecto conjunto musical". Es relevante notar que los nombres de los conjuntos como Orquesta Suramericana, Orquesta de las Américas y la Orquesta Internacional, reflejan el interés por mostrar una cara moderna de la ciudad, al tanto de las últimas tendencias comerciales de la radio y el cine en el continente.

Pavía (2005: 7) afirma que las principales prácticas de interacción simbólica alrededor de la música popular en la década de 1940 eran tres: el baile, la serenata y el bolero y el tango. Podemos observar que se intensifica la participación de orquestas locales en los salones de los clubes y hoteles mencionados. En un mismo día se ofrecen dos bailes acompañados de música en vivo en diferentes lugares, lo que demuestra un aumento de público. Si la música bailable de salón en la década anterior era integrada por las danzas europeas, los aires nacionales y los ritmos norteamericanos, se observa cómo estos van desapareciendo de los repertorios y son reemplazados paulatinamente por el bolero, el tango, posteriormente por los aires cubanos y, a finales de la década, por los ritmos del caribe colombiano. La circulación de estas músicas se da a través de la radio, de la comercialización de discos y del cine, y se refleja en el salón con los artistas locales e internacionales.

Los ritmos cubanos, en Cali conocidos como música antillana, van a tener gran acogida. La presencia de músicos cubanos en las producciones cinematográficas mexicanas de comienzos de los años 40 permitió que sus arreglos y modos de interpretación fueran escuchados y vistos en todo el continente. Las giras de los músicos cubanos por el continente también contribuyeron a introducir instrumentos, rítmicas, géneros.

Se puede observar entonces cómo los salones nutren su oferta de músicas. Cita Marulanda (1993: 89) que Aída Romero, sobrina y asistente personal del maestro Álvaro Romero Sánchez, presenció cómo en la década del cuarenta algunos lugares públicos como el café El Globo contaban con orquesta propia. Se trataba, en este caso, de la *Orquesta típica Los Romero*; y en otras ocasiones fue escenario de la orquesta dirigida por Efraín Orozco, que tenía un repertorio bailable variado.

Se mencionan otros espacios como el Club Panamericano, que contaba con la Orquesta Internacional, de 10 músicos, con piano de cola, instrumentos de viento, percusión y contrabajo. Asímismo, para el año 1947 la Orquesta Alfonso Haya y sus Boys actuaba en el Hotel Cervantes y en el Club Casablanca. El Hotel Columbus, con su Salón Esmeralda, fue también escenario de las orquestas del momento, así como el Gran Club. En algunas ocasiones, los grandes clubes como el Club Colombia contaron con la presencia de orquestas internacionales como la Orquesta Blacio. Otras agrupaciones de este momento son la Orquesta de Juanito López, La Orquesta Belalcázar y la Orquesta Gran Colombia.

La Orquesta Internacional rotaba sus presentaciones entre el Hotel Alférez Real y el Club Campestre, mientras que la Orquesta Suramericana registró su participación en el Club Campestre y el Club Panamericano. Más adelante, este hotel cuenta con agrupaciones de planta como la Orquesta Zig-zag y la Orquesta Santamónica.

Aquella que llamamos "música popular" no está relacionada estrictamente con las clases populares. Quienes consumen la música popular que llega del Caribe son, en buena medida, los integrantes de la elite vallecaucana. La música emerge como un foco de integración y catalizador de los distintos eventos privados y públicos que se realizaban en la ciudad. Esta época marca la transición de los aires nacionales considerados representativos de Colombia a un nuevo paradigma de nación en el que se destaca la "música caliente" de la costa atlántica colombiana (Bermúdez, 2010), con exponentes principales en las orquestas de los maestros Pacho Galán, Edmundo Arias y Lucho Bermúdez, que comenzaron a llegar a la ciudad a deleitar en ese entonces (Ledesma Lara, 2006). Como se puede observar, esa nueva construcción de lo nacional se encuentra inmersa en la circulación de sonoridades internacionales como las caribeñas, que constituyen un panorama previo y, paradójicamente, una puerta de entrada que permite con mayor facilidad su aceptación.

Con la afluencia de músicos extranjeros, particularmente los populares, se ocasionó en la década del cuarenta un fuerte movimiento de insatisfacción por la contratación realizada con los músicos locales, que entraba en contradicción con los jugosos contratos de las orquestas extranjeras de distintas procedencias. Estos acontecimientos llevaron a la creación de una asociación sindical, ya hoy desaparecida, pero que en su momento significó una importante agremiación social de los músicos.

Cabe resaltar cómo estas orquestas van manifestando unas modas que no son sólo las locales. Una mirada al repertorio de los compositores locales permite encontrar denominadores comunes que no necesariamente responden al gusto del compositor. En algunos casos, estas pequeñas obras dan cuenta de los "pedidos" que hace la sociedad. Se registran varios himnos, encargos realizados por instituciones educativas, eclesiásticas, civiles y militares, lo que de alguna manera vuelve la mirada a la búsqueda de una identidad en diversos aspectos: la institucionalidad, lo local y, por supuesto, lo nacional. De la guaracha, el son y la rumba, de la década del cuarenta, se abre paso en los cincuenta al mambo, el chachachá, el bolero y el tango, música promovida en la radio, los clubes y otros centros de entretenimiento.

Al centrar nuestra observación en el salón, que constituye un espacio central para la sociabilidad y el recreo de la elite, podemos percibir cómo la música cumple una función de entretenimiento y de integración para un sector social al constituir un elemento más de lujo, que refleja la distinción de las clases altas. Ahora, la elite de la ciudad, en su interés por alcanzar una modernidad representada por su imaginario en las modas internacionales de Occidente, busca beber en la fuente de las músicas que llegan por los medios de comunicación. Así a lo largo de estas dos décadas, diferentes tipos de música circulan en el espacio del salón.

Es relevante recalcar cómo la función de la música en el espacio social estudiado es la misma, aunque es representada por diferentes sonoridades a medida que transcurre el tiempo. Así, la entrada en escena de los diferentes ritmos corresponde al signo de novedad e internacionalidad con el que llegan a través de los medios de comunicación, y finalmente a la acogida del público y de los músicos que la hace bailar en los salones de Cali.

REFERENCIAS

Bermúdez, Egberto. 2010. "La música colombiana: pasado y presente". En: Recasens, Albert, y Christian Spencer Espinosa (org.); *A tres bandas: mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Seacex y Akal Ediciones, pp. 247-254.

Bourdieu, Pierre. 1988. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

Casas Figueroa, María Victoria. 2012a. "La música en Santiago de Cali, 1900-1950". En: *Historia De Cali, Siglo XX*. Tomo III: Cultura. Santiago de Cali: Universidad Del Valle. pp. 344-363.

_____. 2012b. *Entre lo académico y lo popular: La música en Cali, 1930-1950*. Informe final de Investigación. Santiago de Cali: Universidad Del Valle.

_____. 2013. *Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*. Santiago de Cali: Editorial Universidad Del Valle.

Casas Figueroa, María Victoria y Paloma Palau Valderrama. 2013. "Música de bandas y orquestas en Cali entre 1930-1950". En *Anales* del Simposio Colombiano de Historia Regional y Local (IV), Coloquio de Historia (VI). Manizales, Colombia: Universidad de Caldas. pp. 555-573.

Ledesma Lara, Leonardo. 2006. *Apuntes sobre la música popular en Cali en la segunda mitad del siglo XX*. Monografía de grado en historia, Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Llanos, Isabel. 2004. "La música en Cali en el siglo XX". En: *Cartografía cultural*. Santiago de Cali: Universidad Autónoma de Occidente.

Marulanda, Octavio. 1993. Hernando Sinisterra, Huella y Memoria. v. I. Ginebra: Funmúsica.

Merriam, Alan. 2001. "Usos y funciones de la música". En CRUCES, Francisco, (Ed.). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 275-296.

Pavía Calderón, Juan Manuel, y Orlando Puente Moreno. 2005. "Cartografía del campo musical cultural del barrio San Antonio de Cali 1940 – 1950". En: *Memorias Cartografía Cultural*. v.1. Santiago de Cali: Universidad Autónoma de Occidente. pp.159–176.

Saavedra Ceballos, Katherine. 2012. *Historia de La Radio en Cali. Experiencias y Memorias de algunos locutores caleños (1930-1971)*. Trabajo de Grado. Santiago de Cali :Universidad Autónoma De Occidente.

Silva, Renán. 2005. *República Liberal, intelectuales y cultura popular.* Medellín: La Carreta Editores.

Steinberg, Michael. 2008. *Escuchar a la razón: Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vásquez Benítez, Edgar. 2001. *Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.

Waxer, Lise. 2002. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan: Wesleyan University Press.

LATINIDADE OU APROPRIAÇÃO. O QUE TEM DE CARIBE NO BREGA DO MEIO-NORTE BRASILEIRO?

Paulo Rogério Costa de Oliveira

Doutorando em Cultura e Sociedade no Poscultura/UFBA, Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE, Especialista em Jornalismo Cultural na Contemporaneidade/ufma, Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV/UFMA, Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia/FAPESB, Secretário geral da Rede de Pesquisadores em Comunicação e Música – Rede Musicom. E-mail: radialistama@yahoo.com.br.

O texto trata de um pensamento amplo sobre a música e a constituição teórica de seu entorno, da consolidação e identificação dos povos do Meio-Norte do Brasil (Maranhão e Piaui), além do Pará, com os elementos sonoros advindos de regiões caribenhas e da América hispânica. Especificamente neste trabalho será levado em consideração a presença do merengue como elemento aglutinador de público, performance e história cultural. No Maranhão, o contorno específico do reggae. No Pará, a intensa constituição de um circuito ora identificado como brega. itens de imprevisibilidades artísticas do novo mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Bailes. Merengue. Brega.

El texto es una reflexión integral sobre la música y la constitución teórica de su entorno, la consolidación y la identificación de los pueblos de Oriente Norte de Brasil (Maranhão y Piauí) y Pará, con elementos de sonido de las regiones del Caribe y América hispanico. Concretamente este trabajo tendrá en cuenta la presencia de merengue como elemento aglutinante de ejecución pública y la historia cultural. En Maranhão, el contorno específico de reggae. En el estado de Pará, la intensa formación de un circuito ahora se identifica como de mal gusto. artículos de artística imprevisibilidad Nuevo Mundo.

PALABRAS-CLAVE: Música. Bailes. Merengue. Brega.

1. INTRODUÇÃO

Propõe-se nos escritos seguintes um pensamento acerca da ideia de música rotulada de brega nos mais diferentes ambientes, como uma prática musical inerente às particularidades do século XX, bem como, significativamente, enquanto uma constituição de caleidoscópio sonoro resultante de um intenso e constante dinamismo de negociações socioculturais, tendo como espaço de solidificação a América, especialmente o Caribe e a região amazônica e Meio-Norte brasileiro[1].

Interessante esclarecer que, mais do que estudar uma denominação específica ora tida como brega, a proposta é de tentativa de uma breve e pontual ruptura de nomenclaturas, evidenciando olhares paralelos e, aquilo que muito se tem por brega, como resultante desse paralelismo. A música que se faz dos supostos arranjos kitsch para a música de readequações, nova corporalidade. Em outras palavras, mais do que assento em uma denominação categorizada de inferior ou ocultamente duvidosa, propõe-se tratar da musica dita brega enquanto aquela que se alimenta do percurso constante da latino-americanidade, que por sua própria historicidade, está em constante reacomodação de estéticas e linguagens.

Para melhor delimitar o propósito, trava-se o debate em dois momentos. O primeiro é referente a um debate assentado nas consagradas teorias e argumentações das metrópoles acerca das culturas professadas no novo mundo, especificamente ao que se tem por brega, kitsch ou mau gosto, popularesco e diversos adjetivos. Por sua vez, no segundo momento visa incitar um debate sob a luz de autores que evidenciam o caráter fluido e inovador das práticas culturais – principalmente musicais – desenvolvidas na América.

1 Entenda-se pela área em questão a região urbana dos estados do Pará, Maranhão e Piaui.

2. SOBRE POPULAR, BREGA E KITSCH NAS CLÁSSICAS POSTULAÇÕES

Para efeito de pontuar o ambiente do debate, evoca-se uma breve consideração acerca dos postulados referentes à dinâmica e ao entendimento da cultura e do seu papel na construção da sociedade. Tanto na incitação de degraus de valoração quanto na derrubada de tais níveis, a cultura perpassa por processos de reinscrição constante, em todas as formas de sua manifestação.

As ideias sobre música popular na atualidade evocam discussão acerca da técnica, da reprodução e do conteúdo das canções que são largamente disponibilizadas como oferta para o difuso e histórico mercado que tem como produtos musicais a sua principal peça de consumo. Trata-se de um debate que se prolonga desde a alvorada do século XX de maneira mais incisiva, embora suas postulações e conformações já tivessem vida ativa um tanto antes.

2.1. A questão da classificação e de escalas de valores

No que diz respeito ao estabelecimento de uma escala de valores e legitimidade das produções, toma-se como partida – não exatamente cronológica – o pensador francês Pierre Bordieu, que aponta demarcações que puseram em debate as produções artísticas e a constituição dos campos de poder, bem como das instâncias de legitimação das produções artísticas, fatos que caracterizaram a história da vida intelectual e artística europeia no surgimento e consolidação de um mercado cultural amplo e dinâmico. Segundo Bordieu (1992, p. 100), o "processo de autonomização" do campo artístico-intelectual estava caracterizado pela constituição de um público consumidor mais diversificado e de relativa independência econômica, que propiciava uma legitimação paralela aos padrões ditos legítimos e pela profissionalização de um corpo de agentes produtores e empresários de bens simbólicos, que

passam a compreender mecanismos técnicos e normativos de acesso profissional e de participação no meio.

De maneira mais explicativa, é nesse período que as ideias sobre o grau de valoração sobre os produtos artísticos consolidou-se e passou a servir de parâmetro valorativo durante todo o século XX e até os dias atuais. Isto porque se arte erudita assentava-se na visão de que o "sistema das instâncias de conservação e consagração cultural cumpre, no interior do sistema e circulação dos bens simbólicos, uma função homóloga à da Igreja" (op. Cit, p. 120), ou seja, sagrada, legítima e inquestionável, igualmente o campo da indústria cultural, que ainda hoje, "produz bens culturais para não-produtores de bens culturais, retirados tanto do meio intelectual das classes dominantes como das demais classes" (op. Cit, p. 105), mantém tal marca, embora suportada por um ritmo emergido da demanda social, uma vez que a indústria cultural permanece num contínuo processo de transformação e adaptação. A manipulação de maquinário e o crescimento de publico consumidor, bem como a desenfreada produção nos setores socioeconômicos e culturais, por exemplo, afetam diretamente a produção de bens.

Se na abordagem de Bordieu a dualidade entre erudito e industrial tomou corpo, estas concepções foram verificadas em outros aspectos, muito semelhantes por outros autores. Dentre estes, destaca-se Umberto Eco e sua obra – Apocalípticos e Integrados, onde o autor apresenta uma série de argumentos de análise tanto para esclarecer a questão de gosto na era da indústria cultural e o estabelecimento dos níveis de cultura que passariam a se formar.

Eco apresenta a cultura advinda do processo de massificação dos bens em três níveis: a *midcult*, equivalente à cultura da classe média/pequeno-burguesa, a *masscult*, que seria a cultura das massas, das camadas mais baixas e a *Cult*, a arte detida e legitimada pelas elites. (Cf. ECO, 1996, p. 37). É no duelo entre esses três universos que a discussão sobre o gosto e produção de massa fora firmada. É que os produtos da arte média e significativamente da *masscult,* seriam resultantes da cultura moldada nos planejamentos industriais e mercadológicos, já que o estilema – unidade mínima definidora de um estilo – passou a funcionar de maneira a

> Impor símbolos e mitos de fácil universalidade, criando "tipos" prontamente reconhecíveis e por isso reduzem ao mínimo a individualidade e o caráter concreto não só de nossas experiências, como de nossas imagens, através das quais deveríamos realizar experiências (ECO, 1996, p. 41).

É com essa referência ao kitsch enquanto cópia mal feita, representação do processo de "pré-fabricação e imposição do efeito" (idem) que são feitas as devidas considerações de nivelamento sobre a música popular, especialmente aquela que é tida como brega, cafona, que em termos nacionais, tornaram-se sinônimas de kitsch ou mesmo *masscult*.

Pode-se associar a estas considerações, os efeitos de nivelamento da própria concepção de cultura formulada por Bauman (2012), quando enfoca a ideia desta como sendo um pressuposto de hierarquia. Hierarquicamente há um juízo de valor em torno de qualidade estética, a ideia de pertencimento e origens. O oposto desses territórios são as diferenças vistas como algo estranho ou de menor valor. É a compreensão dessas diferenças que pode proporcionar um novo olhar acerca dos rótulos e categorias de valoração dos produtos culturais da América, especialmente o Caribe e parte da América do Sul.

A este respeito, talvez como inversão à concepção clássica de cultura, torna-se oportuno visitar os postulados de Eagleton em sua obra "A ideia de Cultura" (2011). Nela, o autor entende que os sujeitos sociais instauram-se num contexto cultural "somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma alto imagem coletiva" (2011, p. 59). O autor propõe o entender a cultura como um paradigma em construção e as disputas em sua trajetória significaram conflitos igualmente políticos a uma dada época.

Essas quatro indicações clássicas envolvendo conceitos e escalas de valores permitem direcionar a um instaurado conflito discursivo/valorativo imerso na musicalidade contemporânea. As diferentes formas de concepção de produtos geradores de cultura: música, pintura, textos alfabéticos, dentre outros, têm passado por um processo de mudança que nos obriga a fazer releituras da constituição da cultura através dos seus produtos, ultrapassando a categorização tão comum nos cânones acadêmicos e aferindo a dinâmica mercadológica, num discurso que possa ser empiricamente construído.

Ao ser confrontado com a produção contemporânea, muitos aspectos conceituais do brega, distanciam-se das ideias principais sobre o kitsch, visto que enquanto o Kitsch adota elementos da alta cultura, o rotulado de brega tem passado por um largo processo de elaboração de produtos sonoros que são rearranjados, dinâmicos e mesmo desligados dos seculares aprisionamentos quanto à obtenção da matéria-prima. Na atualidade, em termos musicais, o que se tem de brega é fruto dos contornos próprios que a sociedade brasileira possui e sua pluralidade de características. Dentre essas características pode-se evidenciar uma ausência de erudição constituída.

> Pois o brega não foi criado pelo e para o homem médio, idealizado como categoria universal pelos países cujo processo de industrialização já estabeleceu uma sociedade de consumo; foi criado, isso sim, pelo e para um homem médio específico de países periféricos, que não tem o mesmo poder aquisitivo do homem americano, por exemplo, nem tampouco um repertório constituído das mesmas imagens, nem, ainda, manipula as diferentes modalidades de informação: pelo e para o homem médio brasileiro, diluição total do original e a estruturação promocional do banal (JOSÉ, 2002, p. 64).

Diferente de parte da visão da autora, utilizamo-nos do termo universo rotulado de brega porque, embora haja um conjunto de conceitos e indícios para direcionar esse universo, na atualidade as singularidades estão derrubadas. Por brega tem-se o arrocha, o forró no formato eletrônico, muitos experimentos abarcados pela MPB, o tecnobrega paraense, o sertanejo no estágio atual, assim como os artistas que se reivindicam brega, como Reginaldo Rossi e Odair José. Por isso, trabalhar a ideia de música brega seria suficientemente traduzida em músicas bregas, já que gêneros diferentes parecem ter o enquadramento de kitsch ou, nos termos de José (2002), no emergente contemporâneo.

> É que "a divisão do universo musical em gêneros organiza o consumo deste produto e estabelece hierarquias, fornecendo chaves para seu uso, interpretação e para a circulação de sentidos pela sociedade" (TROTTA, 2011).

Ainda assim, segundo Carmen Lúcia José, é possível compreender significativas diferenças entre kitsch e brega, já que,

> No kitsch, os culturemas originais encontrados na arte, são diluídos até preencherem a estrutura formal e conteudística do clichê; no brega, os culturemas mais conhecidos da cultura popular são promovidos até preencherem a estrutura formal e conteudística do clichê (JOSÉ, 2002, p. 66).

2.2 Dinamismo, mercado, novos sons

Por possuir uma materialidade com um menor grau de complexidade em relação a algumas outras formas artísticas, os processos de manipulação sobre a música no formato canção popular podem gerar hibridismos e relocações. Diz-se pouca complexidade porque, no estágio atual, alguns poucos recursos permitem a elaboração de um ou outro sucesso, efêmero ou não, no mercado musical. Dentre esses recursos não está o tão sacralizado refinamento intelectual alicerçado nos postulados sobre música, estética e indústria cultural, assim como a detenção dos principais meios de produção que podem ser considerados os principais recursos para uma participação no mercado musical. Além disso, os rearranjos

estéticos incidem fortemente na composição da forma e, possivelmente, nas aquisições e disseminações destas.

Trata-se do conjunto de aparatos tecnológicos, cada vez mais disponíveis para a elaboração de produtos culturais contemporâneos e que permite um acesso e detenção das iniciativas de produção por parte da sociedade. Estando por parte da sociedade, a canção popular, de maneira significativa, acumula nas letras, melodias e principalmente na constituição do universo a que se correlaciona – espetáculos ao vivo, cadeia midiática, alinhamento político-ideológico, ou mesmo um suposto desligamento desse universo – as demandas temáticas e os vocativos em que a própria sociedade se insere. A presença da técnica e as relações globalizadas incidem pontualmente no jeito e na forma de se ouvir e adquirir músicas ora exóticas e que ascendem ao centro dos circuitos mundiais. Uma equalização de equilíbrios estéticos (Cf. Carvalho, 1999).

3. DIVERSIDADES, REINSCRIÇÕES, RELAÇÕES: A CULTURA E MÚSICA DO NOVO MUNDO

Para efeito de uma transição de abordagem, parte-se do pressuposto de que o que é chamado de brega enquanto produto de baixa qualidade ou que não evidencia certo grau de criticidade, atributos significativos para as músicas ditas de melhor qualidade, segundo pensamentos canônicos ainda vigentes, na verdade é a sonoridade emergida de um processo de redimensionamento estético em que seu diálogo é referente às contextualizações de um novo ambiente, ainda em processo de construção de particularidades. A América é o presente.

Essa é a implicação que envolve a produção musical contemporânea, o que inclui quaisquer referências a gêneros específicos, dentre os quais, o universo de músicas ora tidas como brega. Em termos gerais essa ideia de brega está diretamente associada ao predomínio de uma musicalidade difundida na América Latina. Caldas (1989) observa que "qualquer produto cultural, que venha a ser socializado, que passe a ser absorvido pela "populaça", é imediatamente colocado no rol dos de mau gosto. Modernamente é rotulado de brega". Portanto, nessa condição "vive-se bregamente"[2] nas cumbias, salsas, bolero, lambadas, na melancolia, na malícia, na ginga e até na atual sofrência musical urbana[3].

Dito dessa maneira, toma-se por empréstimo os pensamentos de Glissant (2005), quando visualiza a América e a constituição de suas relações. O autor, visitando a historia da constituição sociocultural do Caribe e certamente da América Latina, evidencia a conformação de uma cultura que chama de imprevisível. A imprevisibilidade é ocasionada pela conhecida junção das diferentes origens dos habitantes que, juntando-se aos nativos, proporcionaram uma diluição de fronteiras étnicas, culturais e mesmo linguísticas. Um processo de crioulização cultural na América.

A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo (Cf. Gilroy, 2005). Pode-se entender que, para o autor, a diáspora rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência e, consequentemente, rompe também com o poder do território para determinar a identidade.

É dentro dessa perspectiva que ocupamo-nos de desconsiderar a ideia de brega enquanto rótulo pejorativo, órfão de ascensão hierárquica e desnudo de virtudes, como ora pode ser compreendido. Talvez uma fuga ou enfrentamento à ideia de melancolia como codinome de brega, ginga corporal como codinome de baixo nível, dentre outros aspectos.

2 "Vive-se bregamente" é uma referência a uma canção muito comum no Maranhão: Viva Bregamente, de Rose Maranhão. Seguindo os termos da canção, o brega passa a ser o mesmo que vida diária e um verbo.

3 O termo sofrência vem sendo muito utilizado como referência à música dor de cotovelo, fossa, principalmente quando se trata de canções do arrocha, a exemplo do cantor Pablo do Arrocha.

3.1 Americanidade/Soy loco por ti, América...

Diante das considerações anteriores, aqui pode ser associada a ideia de americanidade, o princípio norteador das práticas inventivas e inovadoras que dão forma à crioulização cultural marcadamente praticada na América. Por americanidade é possível compreendê-la como "a forma conceitual, imaginária que se pode ter do território, do lugar de fala da América Latina. Ou ainda a partilha de identidades que se abrem, visando uma integração do continente das Américas" (ACOSTA, 1989, p. 190).

Americanidade pode ser o conjunto de marcas que a cultura e o falar populares adquirem por distanciarem-se dos padrões da norma culta emanada da Europa. Uma coloração cultural e sonora, que proporcionou e foi proporcionada pelo circuito de partilhas musicais dos povos e contextos apresentados pela história. Isto evidencia o "Caribe como uma espécie de umbigo das Américas, tendo em vista, principalmente, este processo de troca de padrões musicais" (1989, p. 190).

3.2. Para bailar merengue, lambada, calipso e *reggae*

É nesse contexto de partilhas musicais que a circulação pelas ilhas caribenhas e costa da América Latina proporcionou um amplo contato entre sonoridades. No caso do Pará, por sua posição estratégica e sua relevância para a Amazônia, o contato foi intenso, principalmente com a chegada de entorno de música como o merengue, que seria "um baile que possuía uma dança dotada de uma sensualidade imoral, mas que vinha se popularizando cada vez mais nas camadas pobres e negras em Santo Domingos" (AGERKOP, 2009).

O merengue pode representar significativamente esse ideal de americanidade, uma vez que sua formação, independente de suas origens, está constituída de um aglutinar de elementos culturais e sociais que não podem meramente ser identificados. Num contexto crioulo, mestiço, híbrido e de identidades plurais, o merengue foi incorporado no Brasil, tendo Belém como principal reduto.

Possivelmente os fatores principais para uma maior identificação da região com o merengue foram a constante troca de influências comerciais nas regiões portuárias, que, dentre muitos produtos, estariam os produtos culturais originários do Caribe, o fato de Belém já ser uma cidade entreposto de regiões Norte e Nordeste, o que representa também uma presença muito forte no ciclo de deslocamentos nacionais e regionais, a constituição do gentílico da cidade, formada por um povo afro e indígena, embora afastados do centro e das referências, mas que deram vazão à inculturação da música caribenha na cidade, dentre muitos outros.

Obviamente que outros fatores proporcionaram a difusão dos bailes populares regados a música caribenha, mas todos acabam por acolher o merengue como carro-chefe. "De tanto ouvir os ritmos caribenhos, o Pará acabou assimilando o merengue, que foi nacionalizado, entre nós, com o gostoso nome de Lambada" (Cf. FARIAS, 2009).

Cita-se a ideia de Belém enquanto cidade-entreposto nacional e regional porque isso ocasionou a difusão sonora e performática dos bailes populares nas cidades próximas. É o caso de São Luis, lugar que divide com a capital paraense algumas das características do que chama-se aqui de caribenho-brasileiras de bailes e bailados populares. Isto é marcadamente perceptível no jeito de dançar o reggae na capital maranhense, que, diferente de outros lugares , é dançado aos pares.

A explicação é a de que nos bailes regados a merengue, aos poucos, músicas de Jimmy Cliff, Bob Marley e de diferentes artistas logo eram inseridas, tornando-se conhecidas pelos bailantes. De início a identificação seria como baladas e depois reggae, o que passou a centralizar referenciais sonoros da cidade (Cf. SILVA, 1995). Além disso, os mecanismos de articulação de circuitos culturais e o espírito inventivo também seguiram essa lógica. As aparelhagens belenenses incorporadas ou incorporando as tradicionais radiolas de reggae de São Luis, assim como o jeito reggae de São Luis retornando a Belém, revivenciando os bailes regados a merengue.

A sonoridade e a disposição afetiva e mnemônica premente no Meio-Norte têm proporcionado uma extensão do merengue sob diversas modalidades de músicas e festividades. Essa extensão é formatada diretamente pela dinâmica da industrialização cultural e pelo processo de massificação dos bens culturais. Entretanto, convém ressaltar que a centralidade e a vitalidade da cultura caribenho-brasileira está necessariamente na existência do baile, pois é nele que os elos identitários se articulam. É o baile que sacraliza os sucessos. O baile seria um templo de celebração do jeito crioulizado, desenhado no jeito Meio-Norte e Pará. "A festa é o ambiente em que o brega se reproduz como prática cultural" (COSTA, 2009, p. 55).

É preciso compreender também o baile como um laboratório em que as experiências inventivas e as mesclas rítmicas e sonoras podem ser testadas. É por isso que, diferente de muitos outros gêneros ou modalidades musicais disseminadas nos veículos midiáticos e mercadológicos e dependentes destes, a música popular produzida e criada dentro dos contextos populares pouco deve sua existência e permanência às articulações midiáticas e do mercado. Do contrário, o baile, que pode receber diferentes denominações, como brega, reggae, forró, arrocha, seresta, dependendo do lugar, é exatamente a existência. Certamente, o acontecer da música enquanto inerentes a um conjunto de elementos sociais e culturais. Neste caso, entenda-se tais elementos todos aqueles que permeiam o existente latinoamericano. Musicalmente falando, associa-se muito disso à música brega, nos termos europeístas.

Essa afirmação pode culminar com o fato de que nos bailes contemporâneos – resultantes do ritual de ir ao merengue de outrora e que incorre-se na ideia de brega – as diferenças sociais, econômicas e culturais adquirem contornos mutáveis. É possível compreender que, embora existam essas rotulações, identificações semelhantes às convenções sociais dentro do discurso dominante, o brega, estando à margem, consegue visualizar o centro com suas crises, disputas e juízos de valores. Possivelmente o espaço é exatamente o que se propõe, aglutinar os sujeitos de uma fissura estrutural predominante. E para isso, subdivisões ou criação de status podem colidir com a atitude inventiva na estrutura criada.

Importante ressaltar que, um dos recursos para a sustentação e mesmo consolidação da música do universo brega foi a inversão do sentido das próprias condições sociais. A dor transformada em canção, a pobreza exaltada nos salões, o pejorativo; a ideia de brega passa de negativa para algo de valoração nobre, motivo de identificação e assimilação. Elementos presentes em diferentes práticas musicais da América Latina.

É que o baile identificado como brega pode constituir-se como um mecanismo de remodelamento e desprovimento da lei predominante. Diz-se remodelamento porque há, na condição de visionário de entorno, converter o código legal, em que, geralmente, a ironia e o humor não estão diluídos em escala de abrangência. Evoca-se uma racionalidade formal, positiva, configurada num legado histórico pretensamente colonialista.

Daí que, o recurso da ironia manifestado no gingado, na lascívia e na performance vocal perverte e desperta o aguçamento das diferenças. Isso proporciona uma constante, uma construção de espaço e um campo de novas sociabilidades. Tais sociabilidades constroem-se com personagens como o corno, a prostituta, o vadio, o homossexual, que na estrutura dominante, são o objeto da condenação ou mesmo da ocultação. Não se trata de um ambiente de fraternidade nos moldes convencionais, mas sim, um ambiente/espaço/território das convergências das diferenças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Leonardo. **Música e descolonização**. Tradução por Carlos Caetano. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

AGERKOP, Yukio. Fronteiras e movimento cultural entre o Caribe e Salvador: o samba-reggae, o merengue e o reggae. **In: Revista Brasileira do Caribe.** Vol. IX, nº18. Brasilía, Jan-Jun 2009, p. 389-400.

BAUMAN, Zygmunt. Cultura como conceito. In: **Ensaios sobre o conceito de cultura.** Rio de janeiro: Zahar, 2012.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas.** 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Jose Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: **Horizontes Antropológicos**, ano 5, n. 11 (outubro). Porto Alegre, 1999.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2 ed. Belém: Eduepa, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000

EAGLETON, Therry. **A ideia de Cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco, revisão técnica: Cézar mortari. 2 ed. São Paulo: Edunesp, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FARIAS, Bernardo. **Desvendando o Caribe no Pará**. Brega Pop, Belém. 2009. Disponível em: www.bregapop.com. Acesso em: 8 ago.2009.

________. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luis, Vol. XI, nº22. Jan-Jun 2011, p. 227-265.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2 ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes; Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora-MG: Editora da UFJF, 2005.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Do brega ao emergente: o caminho para o status/como nivelar a diferença entre o brega e o chique.** São Paulo: Nobel, 2002.

SILVA, Carlos Benendito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à ilha do amor. Reggae, lazer e identidade cultural**. São Luis: Edufma, 1995.

TROTTA. Música e mercado: a força das classificações. In: **Contemporânea: Revista de comunicação e cultura**. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporanea. Acesso em: 13/ junho/ 2013.

MÚSICA, LOCALIDAD Y PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO EN AMÉRICA LATINA

MÚSICA, LOCALIDADE E PRODUÇÃO SOCIAL DO ESPAÇO NA AMÉRICA LATINA

COORDINADORES/COORDENADORES

Julio Mendívil

Alvaro Neder

Christian Spencer

APOYO/APOIO

Evandro Higa

PRESENTACIÓN

En su conocido texto *Modernity at Large* (1996), Arjun Appadurai se preguntaba acerca del significado que tenían las culturales locales en medio de contextos de globalización aparentemente desterritorializados. ¿Dónde reside lo local? ¿En qué momento se configura? se pregunta Appadurai. Esta pregunta iniciará un extenso debate sobre el uso y significado del espacio en la modernidad que luego comprometerá estudios de caso de la antropología urbana y la sociología y, más tardíamente, la musicología, la geografía de la música y la etnomusicología.

En América Latina la discusión sobre la relación entre "espacio" o "lugar" y "música" ha sido escasamente desarrollada. La última década, sin embargo, ha visto crecer el interés por este enfoque como una forma de entender la música como "creadora" de espacios de interacción social y no sólo como "reproductora" de éstos. Este cambio de paradigma ha permitido una mirada complementaria a fenómenos macroculturales (como las escenas musicales globales) o microsociales (como las prácticas performativas de localidades específicas), situando la discusión no solamente en el presente, sino también en el pasado. De este modo, el enfoque espacial ha abierto el campo académico de la música hacia lo local concebido como un proceso "relacional" que es producto de la concordancia con otros espacios, cualesquiera sean sus escalas (Giglia 2012) y tiempos históricos. Asimismo, ha llamado la atención sobre las luchas de poder que se producen en la apropiación simbólica de esos espacios por parte de clases, grupos sociales o Estados (Appadurai 1996), dejando en evidencia el carácter "no neutral" de los ambientes sonoros (Arkette 2004) y la necesidad de deconstruir las narrativas que los han creado (Bennett, Hawkins y Whiteley 2005; Cohen y Lashua 2009; Aguilar 2012).

El presente Simposio tuvo como objeto reflexionar sobre *el modo en que se ha producido o produce socialmente el espacio a través de la música* en el contexto latinoamericano. La

APRESENTAÇÃO

Em seu conhecido texto *Modernity at Large* (1996), Arjun Appadurai indagava-se acerca do significado que teriam as culturas locais ante os contextos de globalização aparentemente desterritorializados. Onde reside o local? Em que momento se configura? Esta pergunta iniciará um extenso debate sobre o uso e significado do espaço na modernidade que logo em seguida comprometerá estudos de caso da antropologia urbana e a sociologia y, mais tardiamente, da musicología, da geografía da música e da etnomusicologia.

Na América Latina a discussão sobrela relação entre "espaço" ou "lugar" e "música" tem sido escassamente desenvolvida. Contudo a última década, presenciou um crescente interesse por esse enfoque, como una forma de entender a música como "criadora" de espaços de interação social e não apenas "reprodutora" destes. Esta mudança de paradigma permitiu uma aproximação complementar a fenômenos macroculturais (como as cenas musicales globais) o microssociais (como as práticas performativas de localidades específicas), situando a discussão não somente presente, como também no passado. Desse modo, o enfoque espacial estendeu o campo acadêmico da música ao local, concebido como um processo "relacional" que é produto da concordância com outros espaços, quaisquer que sejam suas escalas (Giglia 2012) e tempos históricos. Igualmente, chamaram a atenção para as disputas de poder que se produzem na apropriação simbólica desses espaços por parte de classes, grupos sociais ou Estados (Appadurai 1996), pondo em evid~encia o caráter "no neutral" dos ambientes sonoros (Arkette 2004) e a necesidade de desconstruir as narrativas que os criaram (Bennett, Hawkins e Whiteley 2005; Cohen e Lashua 2009; Aguilar 2012).

O presente Simposio teve como objeto refletor sobre *o modo como se produziu ou produz-se socialmente o espaço através da música,* no contexto latino-americano. A chamada de trabalhos motivou una discussão sobre o modo em que a relação entre o espaço e a

convocatoria motivó una discusión sobre el modo en que la relación entre el espacio y la música, especificando cómo ésta creaba discursos, prácticas performativas o formas de asociación humana que se ven transformadas por la urbe (o no), cualquiera sea su tiempo histórico. Asimismo, nos interesó observar la manera en que los individuos, grupos o actores sociales "contestaban" al uso del espacio de los agentes públicos o privados ante los ojos de la ciudadanía. ¿Qué *dice* la música de esos espacios? ¿Qué permite *hacer* la música en estos espacios urbanos? ¿Qué elementos son socialmente *producidos* en el espacio por la música y cómo se desarrolla este proceso?.

BALANCE

El simposio se realizó en torno a los temas: Migraciones y globalización en el espacio contemporáneo, espacio, asociacionismo y localidad, territorios, lugares e identidades, representaciones del espacio en la música popular latinoamericana y producción social del espacio y discursos sobre lo local. En cinco sesiones fueron presentados 14 trabajos que abordaron temas relacionados a la producción social del espacio a partir de localidades específicas de América Latina. Durante el simposio se hizo evidente la necesidad de esclarecer conceptos, términos y métodos, quedando esto como un punto de discusión pendiente.

Entre las ponencias presentadas en el simposio están aquí publicadas:

- *Música, religião e produção social de espaço em uma cidade operária – o caso da Igreja da Pastora Ana Lúcia em Belfort Roxo, Rio de Janeiro*
  Alvaro Neder et al.
- *O espaço como caracterizador de personagens marginais no samba e no tango*
  Andreia dos Santos Menezes.
- *A guarânia no Brasil e o gênero musical como demarcador de territórios simbólicos.*
  Evandro Higa

música, especificando como esta criava discursos, práticas performativas ou formas de associação humana que se veem transformadas pela urbe (ou não), não importando seu tempo histórico. Além do mais, interessou-nos observar a maneira segundo a qual alguns indivíduos, grupos ou atores sociais "respondiam" ao uso do espaço dos agentes públicos ou privados ante a visão de cidadania. *O que diz* a música desses espaços? O que permite *fazer* música em tais espaços urbanos? Que elementos são socialmente *produzidos* no espaço pela música e como se desenvolve tal processo?

BALANÇO

O simpósio realizou-se em torno dos temas: Migrações e globalização no espaço contemporáneo espaço, associacionismo e localidade, territórios, lugares e identidades, representações do espaço na música popular latino-americana e produção social do espaço e discursos sobre o local. Em cinco sessões foram apresentados 14 trabalhos que abordaram temas relacionados à produção social do espaço, a partir de localidades específicas da América Latina. Durante o simpósio tornou-se evidente a necessidade de esclarecer conceitos, terminologia e métodos, ficando estes como ponto de discussão pendente.

Dentre as comunicações apresentadas no simposio, aqui estão publicadas:

- *Música, religião e produção social de espaço em uma cidade operária – o caso da Igreja da Pastora Ana Lúcia em Belfort Roxo, Rio de Janeiro*
  Alvaro Neder et al.
- *O espaço como caracterizador de personagens marginais no samba e no tango*
  Andreia dos Santos Menezes.
- *A guarânia no Brasil e o gênero musical como demarcador de territórios simbólicos.*
  Evandro Higa

- *El candombe montevideano: música, territorio y asociacionismo al sur de la ciudad.*
  Gustavo Goldman
- *Música, identidad étnica y lugar: la colectividad sueca y la Fiesta Nacional del Inmigrante de Oberá, Argentina*
  Jane Florine
- *Praças polifônicas: Som e lugar em praças públicas do centro de Belo Horizonte*
  Luiz Henrique Assis Garcia y Pedro Silva Marra
- *Cruzar el charco: migración, música y lugar en el Río de la Plata.*
  María Eugenia Domínguez
- *Identidades musicales en la construcción de la identidad regional y nacional. Estudio de caso realizado entre jóvenes universitarios y preuniversitarios de Chiapas.*
  María de la Garza y Héctor Grad.
- *A construção de territórios sonoros e identidades: os usos contemporâneos da música nas favelas do Rio de Janeiro.*
  Marildo Nercolini
- *Música, territorialidad y globalización: Políticas culturales de lo musical en la frontera sur de México.*
  Martín de la Cruz López Moya
- *Música y resistencia en la Sociedad de Socorros Mutuos Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción en los años 70 y 80.*
  Mauricio Valdebenito
- *Produzindo localidades: fluxos locais e globais em práticas musicais migrantes em São Paulo/ Brasil.*
  Simone Luci Pereira
- *Territorialidades sonoras periféricas e racialização: um estudo de caso a partir da música amazónica*
  Tony Leão da Costa

- *El candombe montevideano: música, territorio y asociacionismo al sur de la ciudad.*
  Gustavo Goldman
- *Música, identidad étnica y lugar: la colectividad sueca y la Fiesta Nacional del Inmigrante de Oberá, Argentina*
  Jane Florine
- *Praças polifônicas: Som e lugar em praças públicas do centro de Belo Horizonte*
  Luiz Henrique Assis Garcia e Pedro Silva Marra
- *Cruzar el charco: migración, música y lugar en el Río de la Plata.*
  María Eugenia Domínguez
- *Identidades musicales en la construcción de la identidad regional y nacional. Estudio de caso realizado entre jóvenes universitarios y preuniversitarios de Chiapas.*
  María de la Garza e Héctor Grad.
- *A construção de territórios sonoros e identidades: os usos contemporâneos da música nas favelas do Rio de Janeiro.*
  Marildo Nercolini
- *Música, territorialidad y globalización: Políticas culturales de lo musical en la frontera sur de México.*
  Martín de la Cruz López Moya
- *Música y resistencia en la Sociedad de Socorros Mutuos Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción en los años 70 y 80.*
  Mauricio Valdebenito
- *Produzindo localidades: fluxos locais e globais em práticas musicais migrantes em São Paulo/ Brasil.*
  Simone Luci Pereira
- *Territorialidades sonoras periféricas e racialização: um estudo de caso a partir da música amazónica*
  Tony Leão da Costa

MÚSICA, RELIGIÃO E PRODUÇÃO SOCIAL DE ESPAÇO EM UMA CIDADE OPERÁRIA – O CASO DA IGREJA DA PASTORA ANA LÚCIA EM BELFORD ROXO, RIO DE JANEIRO

Álvaro Neder
Professor Adjunto de Etnomusicologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, alvaroneder@ig.com.br.

Daniel Barros
Estudante de Graduação em Produção Cultural, Instituto Federal do Rio de Janeiro/IFRJ, danielbarrosg@hotmail.com.

Daniela França
Estudante de Graduação em Produção Cultural, IFRJ, gibrille@gmail.com.

Maria Clara de Matos
Estudante de Graduação em Produção Cultural, IFRJ, mclaramatos@yahoo.com.br.

Mauricio Flora
Estudante de Graduação em Produção Cultural, IFRJ, mauricioflora@gmail.com.

Priscilla Sued
Estudante de Graduação em Produção Cultural, IFRJ, priscillasued@gmail.com.

Rodrigo Caetano
Estudante de Graduação em Produção Cultural, IFRJ, rodrigo.caetano89@gmail.com.

Rui Pereira Kopp
Estudante de Graduação em Música, UNIRIO, ruikopp@hotmail.com.

O gênero musical neopentecostal "corinho de fogo" – aqui estudado em uma das primeiras abordagens na literatura acadêmica, senão a primeira –, representa uma tendência recente de grande propagação entre os fiéis daquela religião, e envolve inclusive questionamentos à exclusão racial e desigualdade de classe. Como evidência, apresentamos o caso da igreja dirigida pela pastora Ana Lúcia, localizada em região de extrema pobreza e constituída por fiéis predominantemente de raça negra. Nos cultos da pastora, uma exuberante corporalidade negra se alia a uma música fortemente percussiva que é, juntamente com a dança, bastante evocativa dos rituais religiosos afro-brasileiros. A agência coletiva de fiéis, músicos e pastores constituiu a igreja da pastora em um território social produzido ativa e afirmativamente como resposta e desafio à exclusão e preconceito, no qual a música é parte fundamental.

PALAVRAS-CHAVE: Etnomusicologia participativa. Baixada Fluminense. Neopentecostalismo.

El género musical neopentecostal brasileño "corinho de fogo" – aquí estudiado en una de las primeras aproximaciones en la literatura académica, si no en la primera – es una tendencia reciente de gran difusión entre los fieles de esa religión, y envuelve incluso cuestionamientos a la exclusión racial y a la desigualdad de clase. Como evidencia, se presenta el caso de la iglesia dirigida por la pastora Ana Lúcia, ubicada en una región de extrema pobreza y frecuentada por fieles predominantemente negros. En los cultos de la pastora, una exuberante corporeidad negra se alía con una música muy percusiva que es, junto con la danza , muy evocadora de los rituales religiosos afro-brasileños. La agencia colectiva de los fieles, músicos y pastores constituyó la iglesia en un territorio social producido activa y afirmativamente en respuesta y desafio a la exclusión y los prejuicios, en el que la música es una parte fundamental.

PALABRAS CLAVE: Etnomusicología participativa. Baixada Fluminense. Neopentecostalismo.

INTRODUÇÃO

Colocando-nos no interior de uma vertente de pesquisas que buscam contribuir para o diálogo entre o movimento negro e o movimento pentecostal (p. ex., Burdick, 2001; Pinheiro, 2009), sustentamos aqui que a euforia em torno de um gênero musical "corinho de fogo", surgido recentemente em certas igrejas neopentecostais, representa uma tendência de grande propagação entre os fiéis dessas igrejas, e que envolve inclusive questionamentos à exclusão racial e desigualdade de classe. Dada a importância demográfica do pentecostalismo no Brasil, essa tendência se torna sugestiva de possíveis transformações em larga escala na maneira como as populações negras refletem sobre seu lugar social, justificando um exame de suas diferentes manifestações.

Neste trabalho, apresentamos o caso da Igreja Pentecostal do Evangelho Pleno, dirigida pela pastora Ana Lúcia. Localizada na cidade de Belford Roxo (Baixada Fluminense), em região de extrema pobreza, a igreja atrai principalmente fiéis de famílias de baixa renda, predominantemente de raça negra. Nos cultos da pastora, corporalidade, música e dança são marcadamente baseadas em traços culturais autorreferenciados pelos participantes à cultura negra, o que produz pronunciada tensão no interior do movimento neopentecostal, atraindo críticas violentas de fiéis e pastores de outras vertentes protestantes e ressaltando a disposição agonística e a agência dos membros dessa igreja. Tais críticas não impediram que Ana Lúcia fosse convidada pela apresentadora Regina Casé para apresentar-se, em 1 de janeiro de 2012, em seu popular programa "Esquenta", transmitido pela TV Globo[1], em uma celebração ecumênica com espíritas e candomblecistas. Outros vídeos da pastora, disponíveis no site Youtube.com, superam a marca de um milhão de visualizações, ressaltando a disseminação do seu potencial crítico.

O gênero musical "corinho de fogo" – no qual se insere a parte mais animada das músicas da pastora – surge nos últimos anos a partir dos desenvolvimentos neopentecostais. Trata-se de um fenômeno ainda muito pouco estudado – se é que já estudado antes – sendo que não conseguimos localizar um único trabalho sobre este gênero na literatura acadêmica. O descompasso entre os estudos acadêmicos e a sociedade é visível nesse caso, pois uma pesquisa pela palavra-chave "corinho de fogo" nos buscadores da internet fornece dezenas de páginas com debates apaixonados de fiéis favoráveis e contrários a esta música e práticas relacionadas, coletâneas de letras, videoclipes e gravações de áudio com fartura de exemplos de músicas, shows, CDs e DVDs com esta denominação de gênero, evidenciando sua larga e não tão recente popularidade através do país.

A Wikipédia, no verbete "Corinhos", limita-se a declarar: "Existe hoje em dia a designação 'Corinhos de Fogo' que tem um forte aspecto litúrgico de Batalha Espiritual, Batismo de Fogo e Exorcismo" (Corinhos, 2014). Esta definição não é correta, pelo menos no que tange à igreja aqui estudada, uma vez que tanto na observação participante, quanto nas diversas entrevistas realizadas com fiéis, pastores, músicos e a própria pastora Ana Lúcia não foi encontrado absolutamente nenhum sinal de batalha espiritual contra outras religiões (notadamente afro-brasileiras). Ao contrário, os entrevistados frequentemente referem laços antigos, familiares com o Candomblé ou a doutrina espírita, e, de mais a mais, boas relações com seus praticantes.

O "CORINHO DE FOGO" NA IGREJA DA PASTORA ANA LÚCIA

A Igreja Pentecostal do Evangelho Pleno, coordenada pela pastora Ana Lúcia, localiza-se na Rua Caminho do Jambuí, 130, numa região bastante empobrecida do município de Belford

1 *Pastora Ana Lúcia no programa Esquenta da Globo*, 2012.

Roxo, na Baixada Fluminense. Há presença ostensiva da criminalidade armada nas cercanias da igreja, e entre seus "soldados", vários frequentam a igreja ocasionalmente.

O primeiro contato com um culto da igreja em questão foi extremamente impactante, uma vez que seus corinhos de fogo se diferenciam radicalmente da música dos cultos evangélicos mais tradicionais (mesmo aqueles que, há décadas, adotam músicas populares).

Caracterizado por composições tonais com melodias e letras curtas, de fácil memorização, à base de gêneros populares afro-brasileiros, como samba, pagode e forró, os corinhos de fogo são executados com alta amplificação, acompanhados por instrumentos percussivos e embalados por andamentos moderados. Geralmente, o tonalismo é estruturado pelas escalas diatônicas maiores, com predominância da tonalidade de Mi maior, por se tratar de uma altura cômoda para que a pastora Ana Lúcia possa cantar, uma vez que, na maioria das vezes, é ela a compositora e quem inicia o canto dos corinhos. Refletindo o desinteresse da comunidade em apropriar-se de formulações melódicas e harmônicas "sofisticadas", nos corinhos predominam melodias simples e funções tônica, subdominante e dominante. Por outro lado, a rítmica é bastante complexa.

É de se notar a importância conferida pelos nativos aos elementos afro-brasileiros da performance – encontrados nos sons musicais, dança, gestualidade, oratória, na interação entre pastores e comunidade, enfim, numa multiplicidade de planos expressivos, mediados por identidades de raça, classe e cultura, todos reunidos em uma forma criativa para a qual ainda não dispomos de um nome, optando por denominá-la provisoriamente de "música". Entretanto, mesmo relativizando a ideia de "música" como constituída meramente por padrões sonoros, os depoimentos dos próprios fiéis, músicos e da pastora colocam neste componente do fato cultural um peso extremamente elevado. Por exemplo, o músico Gabriel Silva dos Santos declara que "se você se ligar você vai [perceber] o Espírito Santo na música que nós tocamos aqui" (Santos, 2014). Perguntado como é possível sentir essa presença, se é pela animação da música, relaciona um conjunto de elementos que inclui a música mas vai além dela, abrangendo a força da pregação (um tema sempre lembrado pelos fiéis em geral, e que afirma a importância da oralidade), e uma "segurança" ou convicção difícil de segmentar analiticamente, mas passível de ser sentida pelo fiel participante do evento como um todo: "Pela animação, pelo jeito que é cantado, pelo jeito que é falado, a força que você faz pra... a segurança que você dá pra pessoa, a pessoa se liga diretamente no céu e você sente o Espírito Santo" (Santos, 2014). Entretanto, valoriza a música como um componente destacado desta experiência, pois, respondendo sobre qual é a diferença entre os cultos sem música e com música, declara que, com a música, principalmente executada por uma banda, o fiel "se inspira mais", e que, sem música, "fica um aqui, o outro lá" (expressão de desânimo) (Santos, 2014).

De maneira geral, as características afro-brasileiras exibidas pela pastora e a música de sua igreja – a exuberância corporal, o ritmo sacudido, a forte interação com o fiel todo o tempo, a pregação intensa, as relações subjacentes com práticas religiosas como o Candomblé – são desejadas pelos fiéis como fonte de potência, uma energia necessária para lidar com as adversidades que os afligem. Isso é confirmado por Nunes (2014). De acordo com o fiel Elton Silveira,

> o corinho de fogo é mais agitado, as pessoas dão lugar ao Espírito Santo de Deus [...] Sem esse avivamento não tem como a igreja influir numa sociedade, no tráfico de drogas, porque esse impulso é o Espírito Santo [que] nos dá coragem e nos faz essa potência. (Silveira, 2014)

O músico Albertinho Lima do Nascimento subscreve indiretamente esta visão ao arrolar gêneros afro-brasileiros como a música que "traz mais gente à igreja":

> a gente toca um ritmo diferente, a gente toca tipo forró, às vezes axé, pagode, samba, de acordo com o que a pastora canta a gente toca. Tem adoração, corinho de fogo, pagode... [Essa música ajuda no trabalho de evangelização?]

> Ajuda, porque traz mais gente pra igreja, jovens, ajuda bastante, é animado, [o pessoal] dança [...]. (Nascimento, 2014)

Portanto, mesmo compreendendo a noção de "música" como um complexo de elementos, os fiéis procuram essa igreja por causa de sua música, índice verificável da presença do Espírito Santo. Podemos, então, concluir com segurança que a agência coletiva produz um espaço de relações sociais por meio da música, e que a igreja da pastora é esse espaço.

A QUESTÃO RACIAL: MÚSICA E CULTO COMO REPRESENTATIVAS DE UMA COMUNIDADE NEGRA

Tendo demonstrado que a música atua de forma essencial na produção de um espaço social (religioso), buscaremos agora evidenciar, por meio de depoimentos dos participantes da igreja, que a questão racial negra é reconhecida por eles, que a igreja e a música são representativas de uma comunidade negra.

Contrariamente à percepção de vários pesquisadores, que retrataram a demonização dos traços afro-brasileiros nas denominações neopentecostais, verificamos, no caso dos membros da igreja aqui estudada, a valorização da ancestralidade negra. Efetivamente, para a pastora Ana Lucia, sua performance corporal e musical é resultado, conforme ela própria declara, de toda sua vivência familiar:

> Fui criada na Umbanda pela minha avó materna e a minha avó paterna era candomblecista [...] minha avó me puxava pra um lado, [a outra avó] puxava pro outro, então eu fiquei sendo criada no Candomblé e na Umbanda. Então, ainda existem pessoas da minha família que são candomblecistas, que são umbandista, por isso que eu respeito, né? Porque a gente, é nossa origem, nós viemos de lá, e a gente sabe que tem que respeitar, né? (Ana Lúcia, 2014)

É muito interessante notar a referência à "nossa origem" – ou seja, a origem negra, a cultura de ascendência africana. Embora as manifestações exuberantes de musicalidade e corporalidade negra nessa igreja se distanciem discursivamente das práticas religiosas afro-brasileiras para buscarem se associar às divindades cristãs, o vigor dessas manifestações é utilizado pelos fiéis como índices seguros da presença dessas divindades. Conforme nos disse o fiel Elton Silveira, a energia sentida pelos fiéis e músicos durante a dança entusiástica (repleta de referências às religiões de possessão afro-brasileiras) e a música em altos decibéis (também devedora dessas tradições) demonstra que o Espírito Santo se encontra ali: "Tem muitas igrejas hoje em dia que não sente a mesma unção que tem aqui, entendeu? Tem igrejas que já estão apagadas, né? Que o Espírito Santo não habita mais aquela igreja, entendeu? A presença de Deus é notória nesse lugar." (Silveira, 2014).

Da mesma forma, o pastor Rafael Silva reforça a conexão verificada entre a música da igreja e a presença do Espírito Santo, salientando o fato de que se trata de uma música negra ao enumerar instrumentos percussivos:

> [...] [o corinho] atrai não só os pentecostais, mas também muitas outras pessoas, porque além do corinho [...] há uma ação do Espírito Santo [...], você vê que não é só ali o tambor, porque o tambor, e o tantan e o violão sem a unção, né, torna-se uma coisa por apenas por usar, um corinho qualquer, mas quando você faz com unção e com a visão que a pastora Ana Lúcia tem, né, é isso aí e o que impacta e é o que traz, sabe, é o que atrai as pessoas. (Pastor Rafael Silva, em entrevista realizada 06/04/2014)

Ao ser perguntado sobre quais são os gêneros musicais executados na igreja, o músico Gabriel Silva dos Santos declara que "É um ritmo diferente que a gente do movimento evangélico criamos. Misturamos pagode e forró. A música é do povo negro" (Santos, 2014). O músico André Casimiro da Silva refere, entre outros gêneros musicais, o forró, por causa da maciça migração nordestina na Baixada Fluminense. Reconhecendo a origem negra das

músicas utilizadas pela banda da pastora, denominada ***Vem Comigo Dando Glória***, estabelece uma clara dicotomia entre o "hinozinho da harpa" (música de matriz europeia) e músicas de origem negra: "A gente misturou... Antes era o hinozinho da harpa... o hino cristão... Mas começamos a colocar ritmo de rock, pagode, tem até funk!" (Casimiro da Silva, 2014). Enquanto isso, o músico Hélio Domingos dos Santos Marques também ressalta a predominância de músicas de origem negra, ao responder à pergunta sobre quais seriam os gêneros musicais executados na igreja:

> O mais marcante é o samba. Até porque a gente já teve ex-sambistas e ex-pagodeiros, mas em matéria de outros ritmos a gente tem o forró, na quinta feira, que é aquele mais metal, mais elétrico, a pessoa fica mais eufórica. (Marques, 2014)

Para o músico Bruno dos Santos Silva, a música produzida ali é uma mescla de diferentes músicas negras e é uma contribuição da raça negra: "é um suingado diferente [...] você não sabe se é um forró, se é um suíngue, se é um ***black***."

Já Hélio Domingos dos Santos Marques afirma que a música negra da igreja é a música da comunidade, que também é negra e pobre em sua maioria: "É que nossa comunidade é muito carente, então a maioria das pessoas é de cor negra. É a música da nossa comunidade, realmente." (Marques, 2014). Deve-se notar na fala de Marques a classificação sociológica que associa à questão racial à pobreza.

No entanto, não é possível ser mais explícito e afirmativo nessa valorização da diferença e orgulho negro do que a própria pastora Ana Lúcia:

> Raça negra, tantan, música... Eu sou negra! Eu vim duma família negra! Família do pagode, da macumba, família de católicos, eu não posso dizer que não venho! Venho! Sou negra! Eu vim de lá [África], minha família, meus avós, é de lá! Sou negra, mas a minha música, o branco também canta. [...] Sou uma pessoa muito espontânea, gosto de ser festeira. Acho que esse negócio de ser festeira é coisa de preto mesmo. (Ana Lúcia, 2014)

A valorização é, inclusive, da beleza negra, conforme a pastora:

> Eu dizia "vamos ali" a uma amiga, ela dizia "ah não vou não porque eu sou negra", e eu "qual o problema? Nós somos negonas bonitas, penteia esse cabelo, passa um batom, ***vambora***! Às vezes o racismo parte do próprio negro. Tem muitos negros que têm vergonha de ser negro. Eu não tenho. Eu adoro ser negona! Eu adoro ser negona! Dou um jeitão no cabelo, boto umas roupas [faz gestos sensuais ao longo de seu corpo] de ***nossa***! Sou bem pra cima! (Ana Lúcia, 2014)

Perguntada se "é uma cultura para se ter orgulho?", responde Ana Lúcia: "Eu tenho orgulho. Eu amo ser quem eu sou. Eu amo e por que que eu amo? Não é porque a coisa é boa pra mim, eu amo porque a coisa não é só boa pra mim, é boa pras outras pessoas." É boa para outras pessoas, segundo explica, porque ela é vista como uma referência dentro de sua comunidade, ou mesmo mais além, quando ocupa as telas das TVs e computadores:

> Sim, como negra, como pastora, como mulher, como mãe, como cantora, como lutadora, como guerreira, isso atrai o povo mesmo. Eu tenho aqui praticamente 15 homens que foram atraídos pela beleza dessa negona, por esse jeito expansivo de falar, por esse jeito maravilhoso de eu me dar com as pessoas, então realmente é isso, a minha cor, o meu jeito, de crioula, de negona, de alegre de falar, realmente atrai as pessoas [enquanto isso, as pessoas passam pela rua ao lado de seu templo, onde era feita a entrevista, mandando beijos a ela e se comunicando]. O povo me ama mesmo, o povo me abraçou; fui muito rejeitada mas estou conseguindo ocupar meu espaço. Um espaço maior. Uma aceitação melhor por causa do trabalho positivo que eu tenho empenhado na comunidade. (Ana Lúcia, 2014)

CONCLUSÕES

Fica, então, caracterizada a igreja como um espaço social onde questões raciais e de exclusão são importantes, bem como atitudes afirmativas que buscam confrontar esses problemas, sendo que a música ocupa lugar central nessa luta. Inicialmente demonstramos que a música atua de forma essencial na produção de um espaço social religioso. A seguir, evidenciamos, através de depoimentos dos participantes da igreja, que a questão racial negra é reconhecida por eles, e que a igreja e a música são representativas de uma comunidade negra. Confirmamos, assim, que a música negra é importante para a produção de um espaço social de identidade negra, o que nos permite dizer que existe uma intenção desses fiéis, ainda que não colocada explicitamente nos termos do movimento negro, de se organizar em torno da questão negra.

No entanto, são visíveis as contradições verificadas com relação às condições objetivas de existência dos fiéis e as ideologias professadas na religião evangélica e até mesmo nas letras de música. Tais letras pregam uma atitude condizente àquela predominante no neopentecostalismo, exortando o fiel a encontrar a "vitória" nas engrenagens do capitalismo. Como lembrou, oportunamente, a antropóloga Simone Luci Pereira em seguida à apresentação oral desta comunicação no Congresso:

> As letras dos "corinhos" (me lembro de uma que dizia "o meu milagre vai virar notícia") têm um caráter ou estão permeadas de questões que dizem respeito à cultura do consumo e midiática e da própria questão dos regimes de visibilidade e celebrização das culturas comunicacionais. Ou seja, têm uma afirmação contra-hegemônica, mas também aderem a lógicas hegemônicas, num potencial muito ambíguo. (Pereira, 2014)

Concordando de antemão com Pereira a propósito da ambiguidade da mensagem ideológica, cumpre, entretanto, notar que são feitas críticas à música popular como um todo em bases semelhantes, ou seja: a de ser comercializada na forma mercadoria, produzindo a dominação das indústrias fonográficas em detrimento das populações e fortalecendo o ideário capitalista nas práticas sociais. Buscando compreender o potencial crítico que reside em produções marcadas pela ambiguidade, Alvaro Neder vem trabalhando há vários anos com o conceito de ***contradição*** na música popular, conforme explica:

> A contradição é compreendida, aqui, a partir da matriz psicanalítica, como fruto do embate entre pulsões destruidoras e criativas, inerentes aos sujeitos inseridos na cultura, e, a partir da teoria marxista, como o que poderia levar a uma transformação do modo de produção. Justifica-se, assim, o esforço analítico em não tentar resolver as contradições, testemunhando-se, ao contrário, sua proliferação. Pressupõe-se, neste livro, que as práticas culturais tornam-se tão mais transformadoras quanto mais contraditórias sejam. Por outro lado, por não haver determinação da "superestrutura" ideológica pela "infraestrutura" econômica, as canções possuem seu próprio nível de determinação, que diz respeito à construção das subjetividades. [...] Importam os efeitos das canções sobre as diversas lutas ideológicas, por intermédio do oferecimento de posições subjetivas, que podem ser politicamente inertes ou mobilizadoras. Se for assim, a medida do potencial transformador das canções é a quantidade de pessoas que envolvem, e a capacidade dessas práticas de gerar polêmica e debate entre as pessoas envolvidas. (Neder, 2014: 17)

E, com efeito, polêmica e debate surgem no contexto da prática musical aqui descrita como altamente popular, envolvendo muitas pessoas. Como a questão da violência e do conflito está sempre presente no cotidiano dos entrevistados, segundo declaram, a música negra no culto é uma forma de luta contra o preconceito, ainda que esta luta esteja disfarçada ou ambígua. Numa sociedade que reprime de diversas formas violentas a expressão aberta de conflitos, é de se esperar que eles estejam camuflados. É justamente por isso que a música, como expressão simbólica destes conflitos – que, penetrando pelas frestas, tem trânsito social mais ou menos livre, dada sua polissemia –, assume tamanha importância

como documento das lutas sociais dos negros e membros dos segmentos de baixa renda. Isso porque a música da igreja da pastora Ana Lúcia não está vinculada apenas à questão racial negra, estando conectada também aos setores subalternos: é bastante evidente, a partir da observação participante e declarações dos fiéis, que há uma identificação de classe entre a maioria dos frequentadores e os pastores, visto que quase todos são de baixa renda. A necessidade de usar os ganhos obtidos em suas pregações em outras igrejas de todo o Brasil e na venda de "quentinhas" para ajudar os fiéis necessitados e manter a igreja, como foi declarado pela pastora em dado momento, é importante para ressaltar isso.

Portanto, os resultados desta pesquisa evidenciam um território social produzido ativa e afirmativamente como resposta e desafio à exclusão e preconceito racial e econômico, no qual a música é parte fundamental. A partir deste espaço musical e religioso, os fiéis da Pastora Ana Lúcia lutam simbolicamente pelos direitos de inclusão e cidadania, e pelo respeito por suas crenças e práticas.

REFERÊNCIAS

Ana Lúcia (pastora). ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Burdick, John. 2001. "Pentecostalismo e identidade negra no Brasil: mistura impossível?" In: Maggie, Yvonne; Rezende, Claudia Barcellos (Orgs.). ***Raça como retórica: a construção da diferença***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Casimiro da Silva, André. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Corinhos. 2014. In: ***Wikipédia***, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Corinhos&oldid=39301837>. [Consulta: 20 jul. 2014].

Marques, Hélio Domingos dos Santos. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Nascimento, Albertinho Lima do. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Neder, Alvaro. 2014. ***Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central: Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul.*** 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad.

Nunes, Aristides Cristóvão. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Pereira, Simone Luci. ***Intervenção oral após apresentação desta comunicação no XI Congresso de la IASPM-LA***, enviada por email pessoal em 22 dez. 2014.

Pinheiro, Márcia Leitão. "Dinâmicas da religiosidade: experiências musicais, cor e noção de sagrado". In: López, Laura Álvarez; Thylefors, Markel; Wedel, Johan (Orgs.). ***Representaciones y expresiones religiosas afrolatinoamericanas***. Stockholm Review of Latin American Studies, Issue No. 4, March 2009.

Santos Silva, Bruno dos. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Santos, Gabriel Silva dos. ***Entrevista concedida a Alvaro Neder.*** Belford Roxo, 3 ago. 2014.

Silva, Rafael (pastor). ***Entrevista concedida a Rodrigo Caetano e Daniel Barros.*** Belford Roxo, 10 abr. 2014.

Silveira, Elton. ***Entrevista concedida a Rodrigo Caetano e Daniel Barros.*** Belford Roxo, 10 abr. 2014.

Referências discográficas e audiovisuais

Pastora Ana Lúcia no programa Esquenta da Globo. 2012. Vídeo. Dir. não fornecida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RrKRBbDJPaM [Consulta: 20 dez. 2014].

A GUARÂNIA NO BRASIL E O GÊNERO MUSICAL COMO DEMARCADOR DE TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS

Evandro Rodrigues Higa

Professor do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, é mestre pelo Departamento de Música da ECA-USP e doutor pelo Instituto de Artes da UNESP. Contato: evandrohiga@uol.com.br

A partir da introdução da guarânia paraguaia e sua integração ao campo da música sertaneja no Brasil, na primeira metade do século XX, analisamos o gênero musical na música popular como resultado de um processo de categorização que denota não apenas seus vínculos identitários, mas contribui para a construção de um forte sentido de territorialidade, onde as lutas de representações são travadas nas fronteiras simbólicas através de processos de apropriação, hibridização e ressignificação.

PALAVRAS-CHAVE: Guarânia. Rasqueado. Moda Campera. Gênero musical. Territorialidade.

A partir de la introducción de la guarania paraguaya y su integración en el campo de la música *country* en Brasil, en la primera mitad del siglo XX, se analiza el género musical en el ámbito de la música popular como resultado de un proceso de categorización que muestra no sólo sus vínculos identitarios, sino que contribuye a la construcción de un fuerte sentido de territorialidad, donde las luchas de representación se libran en las fronteras simbólicas a través de procesos de apropiación, hibridación y resignificación.

PALABRAS CLAVE: Guarania. *Rasqueado*. Moda campirana. Género musical. Territorialidad.

1. O GÊNERO MUSICAL COMO DEMARCADOR DE TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS

Este artigo está baseado em nossa tese de doutoramento defendida no Instituto de Artes da UNESP em 2013, sob orientação do Dr. Alberto Ikeda (Higa 2013), onde abordamos a construção do gênero musical guarânia no Paraguai e sua reterritorialização no Brasil nas décadas de 1940/50.

A reterritorialização (e hibridização/ressignificação) da guarânia no Brasil pode ser considerada em um contexto que revela uma surpreendente conexão internacional que se estabeleceu no campo da música sertaneja nos anos 1940 e 1950. Entretanto, é preciso notar que essa conexão não se deu de forma uniforme para todos os gêneros, pois se os boleros e corridos mexicanos, bem como o tango argentino, estavam presentes – e glamurizados – nas produções cinematográficas, as polcas e guarânias do Paraguai contavam apenas com a presença física – e, claro, através da fonografia – dos músicos que percorriam o país através do circuito de circos, emissoras de rádio, boates e zonas de prostituição. Talvez seja esse um dos motivos que levou músicos paulistas como Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Nhô Pai, Mário Zan e Raul Torres a empreenderem diversas viagens às fronteiras paraguaias (e também ao próprio Paraguai) para ouvir *in loco* o repertório que tanto os intrigava e ao qual não tinham acesso com a mesma facilidade oferecida pelos outros gêneros latinos.

2. A GUARÂNIA NO PARAGUAI

A guarânia também foi objeto de nossa pesquisa sobre os gêneros musicais fronteiriços na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul (Higa, 2010), e sua emergência é geralmente narrada em tons épicos, podendo ser encontrada (com pequenas variações) nos relatos de autores paraguaios (como Bordon 2004, Gimenez 1997, Hasse 2002, Ocampo 1980, Pecci 2004, Roche 1984 e Szaran 1997). Segundo essas narrativas, no início da década de 1920, o jovem músico da Banda de la Policia de Asunción, Jose Asunción Flores (1908-1972), ao retardar o andamento de uma polca paraguaia ("Marâpa reikuase") a fim de facilitar a leitura da partitura em um ensaio, teria apreciado o efeito conseguido, o que o levou a compor um trio para piano, violino e violoncelo denominado "Jejui", que estreou em um concerto de gala realizado em janeiro de 1926: "terminada la interpretación, el publico entusiasmado aplaudia a mas no poder. [o presidente Eligio Ayala diz:] – Acaba de nacer la verdadera música paraguaya." (Bordon, 2004, p. 34). A partir daí, Flores passou a compor canções (incluindo a célebre "India") que, provavelmente por trazerem estruturas formais e harmônicas mais complexas que as polcas paraguaias, foram categorizadas como *polkas evolucionadas*.

Posteriormente, na década de 1930, as canções de Flores que circulavam nos meios boêmios de Asunção, foram englobadas em um gênero musical a que se deu o nome de *guarania*. Segundo Bordon (2004: 71), a denominação foi sugerida pelo poeta Manuel Ortíz Guerrero, figura ilustre nos meios culturais paraguaios e que exerceu grande influência sobre Flores e demais jovens artistas e intelectuais do país.

A legitimação da guarânia como gênero musical que simbolizava a resistência cultural guarani no Paraguai, foi sendo construída à medida em que fatos como o exílio político de Flores em Buenos Aires a partir de 1933, fortaleciam a criação de um núcleo de artistas e intelectuais paraguaios naquela cidade, empenhados em manter viva a cultura e a arte paraguaia, bem como em fixar a guarânia como um gênero musical representativo desse movimento: "se organizaban frecuentemente conciertos, pues esa era la ambición del paraguayo. Quería asistir a um concierto em donde se ejecutara su música. Exiliados estábamos, lejos de nuestra pátria." (Gilberto Rivarola *in* Pecci 2004, p. 39)

Ao mesmo tempo, o governo autoritário no Paraguai também tomava diversas medidas visando construir a noção de *paraguayidad.* Entre as mais importantes estavam a restauração da figura de Solano López – alçado a herói nacional – e a revalorização do idioma

guarani. Um dos pontos culminantes desse processo foi o decreto presidencial de 1944 que declarou "canções nacionais" as polcas paraguaias "Campamento Cerro León" (anônima), "Cerro Corá" (Hermínio Gimenez e Félix Fernandez) e a guarânia "Índia" (de José Asunción Flores, com letra do poeta Manuel Ortiz Guerrero). A escolha oficial de "Índia" releva uma contradição, pois, àquela altura, Flores era um exilado político na Argentina.

Tendo falecido no exílio em 1972, o corpo de Flores foi repatriado em 1991 e recebido em Asunção em meio a grande comoção popular. Sua reputação como um baluarte da resistência política e cultural paraguaia, seu alinhamento político de esquerda e seu prestígio internacional, só fizeram aumentar a representatividade da guarânia como marco identitário na construção da nação paraguaia.

Além de nomear um gênero de canções, a guarânia também se referia a composições sinfônicas (com ou sem coro) de forma livre, geralmente baseadas nas canções homônimas, procedimento a que Flores denominou *jerarquización de la guarania*. Esses poemas sinfônicos foram posteriormente gravados na década de 1960 em Moscou, URSS, e circularam clandestinamente no Paraguai, contribuindo para a legitimação da guarânia como símbolo de luta política e afirmação de uma identidade nacional paraguaia.

3. A GUARÂNIA NO BRASIL

O fim da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), que envolveu o Brasil, a Argentina, o Uruguai e o Paraguai, determinou os limites fronteiriços que separam o Paraguai da região centro-sul de Mato Grosso do Sul. Esses limites geo-políticos, porém, não foram suficientes para conter o intenso fluxo migratório de paraguaios que buscavam refazer suas vidas no Brasil, e especialmente naquela região. Trabalhando como ervateiros e vaqueiros no campo e se estabelecendo em pequenos ofícios urbanos como sapateiros, barbeiros e operários na construção civil e nos matadouros de Campo Grande, eram identificados como bugres ou abugrados e foram fundamentais para o estabelecimento da importante indústria de colheita e beneficiamento da erva-mate nativa que impulsionou a fundação de grande número de cidades no Estado (Bianchini, 2000). A importância das práticas culturais – especialmente musicais – para a região foi decisiva para a reterritorialização desses paraguaios e descendentes, que difundiram os repertórios de polcas que animavam os bailes e festas nas fazendas e cidades.

Com o apogeu e fim do ciclo ervateiro na década de 1930, grande parte dos trabalhadores paraguaios ficaram desempregados e há indícios de que muitos resolveram não retornar ao Paraguai e se dispersaram não só em Mato Grosso do Sul, mas também em São Paulo (Serejo, 2008).

José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p.76), a partir da coleta de anúncios do jornal O Estado de S.Paulo em 1935, informa que a Rádio Record – a mais importante emissora de São Paulo na primeira metade do século XX – mantinha uma programação diária de 30 minutos de música paraguaia em horário considerado nobre. Além disso, entre 1935/36, identificamos a gravação de um disco 75 rpm pelo músico paraguaio Agustin Cáceres, realizada em São Paulo pela gravadora Columbia, onde foram registradas a guarânia "Al Paraguay" (Agustin Cáceres e Santiago Parissi) e a polca "La canción del arriero" (Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres). Os dois fatos nos levam a supor que deveria haver um considerável público consumidor desse repertório naquela cidade (Higa, 2013).

Foi a partir dos anos 1930 que começou a construção, também no Brasil, de um projeto nacionalista que visava construir um sentido de modernidade conectado com a Europa e principalmente com os Estados Unidos, defendendo uma política cultural essencialista voltada para a construção da hegemonia do samba carioca como paradigma do popular-nacional e para a valorização e conservaçãoo de uma cultural rural idealizada e naturalizada, como reação aos "estrangeirismos" que, hibridizados com a música popular, poderiam "macular" a "pureza" das representações da "autêntica" brasilidade.

Foi nesse contexto que a música caipira paulista começou a circular no suporte dos discos 78 rpm, a partir da iniciativa de Cornélio Pires em 1929, e as emissoras de rádio paulistanas passaram a investir em programas humorísticos caipiras, dando inicio à constituição de um segmento de música caipira na nascente indústria fonográfica nacional.

Enquanto na Argentina os exilados paraguaios se identificavam com a militância política e artística de Flores, se organizando em associações e circuitos de informação e solidariedade, no Brasil da década de 1940 alguns músicos e conjuntos paraguaios se apresentavam em turnês e gravavam discos. Além do já citado Agustin Cáceres, com base no cruzamento dos dados das gravações da Discografia Brasileira 78 rpm (Santos *et al,* 1982) e das informações garimpadas no Diccionario de la música en el Paraguay (Szaran, 1997), destacamos a presença marcante de músicos paraguaios como Amado Smendel (com seu Trio Guarani, Trio Los Campesinos e Los Paraguayitos) a partir de 1935, Julian Rejala, Hermínio Gimenez e Aristides Valdez a partir da década de 1940, de Luis Bordon e do grupo Los Zorzales Guaranies na década de 1950 e Oscar Nelson Safuan a partir da década de 1960.

Porém, se os músicos paraguaios atuavam em solo brasileiro, também músicos paulistas como Capitão Furtado, Nhô Pai, Mário Zan e Raul Torres se dirigiram às fronteiras sul-mato-grossenses e – em muitos casos – chegaram até mesmo a Asunção, onde intérpretes como as Irmãs Castro e rasqueados como "Paraguaya pepita de oro" (Palmeira e Piraci) fizeram imenso sucesso nas décadas de 1940/50.

No Brasil, o ponto culminante desse processo de introdução da música paraguaia foi a gravação do célebre disco 78 rpm por Cascatinha e Inhana em 1952, pela gravadora Todamérica, com as versões brasileiras das guarânias "Índia" e "Lejania" (Hermínio Gimenez), feitas por José Fortuna. Mas este registro não foi o primeiro nem o último feito no Brasil: contabilizamos, no período 1942 a 1959, um total de vinte e duas gravações diferentes de "Índia", sendo que só no ano de 1952 foram lançados cinco registros com intérpretes diferentes (Santos *et al,* 1982).

Se em meados da década de 1930 foram feitas as primeiras gravações de guarânias paraguaias em São Paulo (por Agustin Cáceres), dezessete anos depois (em 1952) a guarânia "Índia" – a mais emblemática de todas para a configuração de uma identidade musical no Paraguai – transformada em canção romântica e gravada por intérpretes associados ao universo caipira/sertanejo, atingiu um sucesso comercial que surpreendeu os produtores, críticos e comunicadores.

3. AS GUARÂNIAS "BRASILEIRAS", O RASQUEADO E A MODA CAMPERA

Além da difusão de guarânias paraguaias no Brasil, músicos brasileiros também criaram canções categorizadas como guarânias. "Morena murtinhense" de Nhô Pai, gravada em 1941 por Nhá Zefa e Nhô Pai pela gravadora Odeon pode ser considerada a primeira guarânia "brasileira" registrada em disco (Higa, 2013). A letra – em português – relata um encontro e despedida românticos ocorridos na cidade fronteiriça de Porto Murtinho, Mato Grosso do Sul. Apesar de referida na gravação como guarânia, "Morena murtinhense" tem um andamento rápido demais para caracterizar o gênero e as vozes dos cantores reproduzem o canto em terças ou sextas características das duplas caipiras brasileiras, além de emitirem os gritos de euforia próprios de gêneros dançantes como a polca paraguaia (*sapucays*).

Assim como as guarânias "brasileiras", o rasqueado e a moda campera também são resultantes da hibridização da música paraguaia com as práticas musicais caipiras/sertanejas, apontando para a reterritorização e ressignificação das polcas e guarânias no Brasil.

Há dois significados associados à palavra "rasqueado": ora se refere a uma forma específica de tocar a viola ou violão arrastando os dedos através das cordas em um sentido transversal, ora designa um gênero musical híbrido cujas configurações rítmicas remetem à música paraguaia e está vinculado à cultura rural.

Apesar de quase sempre remeterem à cultura fronteiriça, nem sempre os rasqueados reproduzem as configurações rítmicas das polcas paraguaias e guarânias (compasso binário composto e sincopação da melodia), pois muitos rasqueados, mesmo mantendo o acompanhamento rasgueado do violão, não apresentam a sincopação e parecem estar configurados em compasso ternário ou mesmo binário simples. Segundo Brás Baccarin[1] (2011), o músico paulista Nhô Pai (João Alves dos Santos, 1912-1988), que prestou o serviço militar na década de 1930 na cidade fronteiriça de Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, reivindicava a invenção do termo para classificar suas canções inspiradas no ritmo da música paraguaia e nas lembranças e imagens poéticas da fronteira,[2] e o termo passou a ler largamente utilizado desde então no campo da música sertaneja brasileira, configurando um processo de apropriação, reterritorialização e resignificação da polca e guarânia no Brasil.[3]

Em 1940 foi lançado, pela Columbia, o primeiro rasqueado no Brasil: "Paraguayta" (Cunha Jr.) com interpretação de Nhô Nardo e Cunha Jr., músicos que se consagraram como intérpretes de modas de viola. A letra – em português – celebra os encantos de uma jovem paraguaia e a dor da separação e da saudade. Com um refrão e duas estrofes, harmonização bastante simples, ritmo ambíguo (o desenho rítmico da melodia parece se enquadrar tanto no 6/8 como no 3/4) e acompanhamento instrumental feito pelo violão com solo de acordeão, as vozes agudas e guturais dos cantores cantam em terças, conforme o padrão usual das duplas sertanejas.

Quanto às modas camperas, segundo Brás Baccarin:

> Moda campera na verdade é um rasqueado mal tocado. E quem me confirmou isso foi o próprio Alberto Calçada e MárioZan. Alberto Calçada foi meu funcionário durante anos, trabalhava juntos e tudo o mais, então ele contou que o Palmeira, que era da dupla Palmeira e Luizinho na época né, não conseguia tocar no violão, acompanhar no violão o rasqueado e, quer saber de uma coisa, isso aqui vai ser moda campera. E aí nasceu Cavalo Preto, que foi a primeira moda campera, por volta de 1946 não tenho a data certa, mas é mais ou menos nessa época né. O Mário Zan confirmou que foi isso aí né. Então essas coisas não são escritas, né. (Brás Baccarin, 2011)

As primeiras modas camperas foram gravadas em 1946 na Continental pela dupla Palmeira e Luizinho, trazendo no lado A a célebre "Cavalo preto" (Anacleto Rosas Jr.) e no lado B "Boiadeiro bão" (Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto).

As letras evidenciam o papel da valentia, força e coragem na construção do peão, e as referências às fronteiras – tão comuns nos rasqueados – parecem ser substituídas principalmente por representações gauchescas. Sem querer estabelecer uma relação direta entre a moda campera e o imaginário gaúcho (afinal, nem Anacleto Rosas Jr., nem Arlindo Pinto eram gaúchos), é possível afirmar que muitas – não todas – modas camperas feitas posteriormente trazem títulos que associam esse gênero aos campos do sul: "Gaúcho guapo", "Adeus Rio Grande", "Boiadeiro gaúcho", "Cavalo gaúcho", "Catarinense", "De São Paulo ao Rio Grande", "João gaiteiro", etc. (Higa, 2013).

Detectamos uma simplificação do esquema formal (apenas uma parte A que se repete com novos versos) e – assim como no rasqueado "Paraguayta" e na guarânia "Morena murtinhense" – uma ambigüidade no desenho rítmico da melodia (embora em "Cavalo preto" o acordeão marque claramente o compasso 6/8).

1 Brás Baccarin (Biaggio Baccarin) foi um importante produtor artístico ligado à indústria fonográfica do Brasil.

2 Segundo Rosa Nepomuceno (1999, p.130), os músicos Mário Zan e Raul Torres também se atribuíam a criação do rasqueado.

3 Algo semelhante ocorreu na região nordeste da Argentina – fronteiriça ao Paraguai – na criação do chamamé.

Os rasqueados, as modas camperas e as guarânias "brasileiras", assim como os chamamés "brasileiros"[4] são gêneros musicais referenciais da cultura fronteiriça e é muito difícil perceber as diferenças entre eles a partir das sutis variações rítmicas na linha melódica, da instrumentação e dos andamentos utilizados, não sendo incomum a mesma canção ser categorizada – em momentos diferentes e por intérpretes diferentes – como rasqueado, chamamé ou guarânia. Porém, de um modo geral, percebemos que a designação de rasqueado aponta para uma intenção deliberadamente nacionalista.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um gênero musical é construído na medida em que as práticas vão adquirindo significações, em um processo que envolve disputas pela ocupação de um território simbólico, estabelecimento de fronteiras identitárias, lutas de representações, apropriações e hibridações de componentes formais.

Diversos sentidos de território se cruzam nessa dinâmica de introdução e ressignificação da guarânia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Sob o aspecto da produção, podemos separar seus agentes em três grupos: 1) músicos paraguaios que atuaram no Brasil; 2) músicos paulistas que ressignificaram a música paraguaia criando gêneros híbridos como o rasqueado e a moda campera; 3) músicos da região de fronteira que cultivavam tanto o repertório paraguaio original como os gêneros ressignificados pela música sertaneja.

A assimilação – e adaptação – das estruturas musicais (notadamente no aspecto rítmico) das polcas paraguaias e guarânias no Brasil, de práticas de performance e do imaginário fronteiriço nas letras, configuram as fronteiras como "fundadoras de espaços" (Certeau, 2012) na memória cultural de várias gerações.

A percepção da força e da historicidade dessas práticas também foi decisiva para a emergência, a partir do final da década de 1960, de uma música urbana em Campo Grande, que procura incorporar elementos estruturais e poéticos da música fronteiriça (incluindo a guarânia), englobada em um segmento que Neder (2011) chama de Música do Litoral Central (MLC).

Entretanto, é no campo da música sertaneja que verificamos de forma mais clara esse processo de reterritorialização da guarânia no Brasil. Percebe-se que a música sertaneja, após se apropriar de tudo o que fosse possível de ser apropriado e que revelasse algum sentido de identificação em seus agentes, ressignificou e, no caso específico da guarânia paraguaia, nacionalizou práticas musicais através da legitimação de gêneros como o rasqueado e a moda campera, inserindo-os – e também a guarânia feita por brasileiros – vigorosamente como representações rurais, suburbanas e simbólicamente periféricas no campo da música popular brasileira.

A grande visibilidade e transformação da música sertaneja em fenômeno de cultura de massa no Brasil nas últimas décadas parece ter atingido um ponto culminante com a emergência do chamado "sertanejo universitário", ou "neo-sertanejo" ou "sertanejo pop", ou – depreciativamente – de "breganojo", segmento no qual Mato Grosso do Sul tem fornecido nomes importantes como Michel Teló, a dupla João Bosco e Vinícius e Luan Santana. Ainda aqui podemos perceber a presença da cultura fronteiriça e constatar a produção social do espaço a partir da música paraguaia ressignificada pelos músicos sertanejos. Exemplo disso, é a guarânia "Promete" (Luan Santana) gravada pelo autor e lançada pela Som Livre em 2012 no CD *Quando chega a noite*. Embora não faça referências explícitas à fronteira e ao Paraguai, a canção mantém a estrutura rítmica característica em compasso 6/8 e o rasgueio do violão, que, junto com a presença icônica do acordeão, denota as conexões históricas e

4 Nos Estados do Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, o chamamé é amplamente difundido, seja de origem argentina ou de compositores locais. Para mais detalhes, ver Higa (2010).

culturais que definem um Brasil distante do estereótipo construído no litoral, apontando para uma latinidade ainda reprimida e muitas vezes negada.

5. REFERÊNCIAS

Bianchini, Odaléa da Conceição Deniz. 2000. *A Companhia Matte Larangeira e a Ocupação da Terra do Sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande: Editora UFMS.

Bordon, Catalo Bogado. 2004. *Centenario del creador de la Guarania: Jose Asunción Flores*. Asunción: Editorial El Lector.

Brás (Biaggio) Baccarin. *Entrevista concedida a Evandro Higa.* São Paulo, 19 maio 2011.

Certeau, Michel de. 2012. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* 18a. ed. Trad.: E.F.Alves. Petrópolis, RJ: Vozes.

Gimenez, Florentin. 1997. *La Musica Paraguaya*. Paraguay: Editorial El Lector.

Hasse, Diego Sánchez. 2002. *La musica en el Paraguay; breve compendio de su historia, acontecimientos y caracteristicas más importantes*. Asunción: Editorial El Lector.

Higa, Evandro Rodrigues. 2010. *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS.* Campo Grande, MS: Ed. UFMS.

_____. 2013 *"Para fazer chorar as pedras": o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/*50. Tese: Doutorado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2000. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.* São Paulo: Estação Liberdade.

Neder, Álvaro. 2011 *"Enquanto este novo trem atravessa o litoral central: Platinidad, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS.* Tese: Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira da roça ao rodeio.* São Paulo: Ed. 34.

Ocampo, Mauricio Cardozo. 1980. *Mis bodas de oro con el folklore paraguayo: memorias de un pychäi.* Asunción: Ed. do autor.

Pecci, Antonio. 2004. *Tributo a Flores: homenaje al creador de la Guarania*. Asunción: Servilibro, Uninorte (Universidad del Norte).

Roche, Armando Almada. 1984. *Jose Asunción Flores: pájaro musical y lirico*. Buenos Aires: Ediciones El Pez Del Pez.

Santos, Alcino *et al*. 1982. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964* (5 volumes). Rio de Janeiro: FUNARTE.

Serejo, Hélio. 2008a. "Caraí ervateiro". In: Hélio Serejo: obras completas. v. 8, pp. 9-68. Campo Grande, MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

_____. 2008b. "No mundo bruto da erva-mate". In: Hélio Serejo: obras completas. v. 8, pp. 163-271. Campo Grande, MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

Szaran, Luis. 1997. *Diccionario de la musica en el Paraguay*. Asunción: Ed. do autor.

Discos

Cascatinha e Inhana. 1952. Índia / Meu primeiro amor. Todamérica. TA-5179.

Luan Santana. 2012. *Quando chega a noite*. Som Livre. Disponível no Youtube.

Nhá Zefa e Nhô Pai. 1940. *Morena murtinhense*. Odeon. 11.973.

Nhô Nardo e Cunha Jr. 1940. *Paraguayta*. Columbia. 55.217.

Palmeira e Luizinho. 1946. *Cavalo preto / Boiadeiro bão*. Continental. 15.716

MÚSICA, IDENTIDAD ÉTNICA Y LUGAR: LA COLECTIVIDAD NÓRDICA Y LA FIESTA NACIONAL DEL INMIGRANTE DE OBERÁ, ARGENTINA

Jane L. Florine

La etnomusicóloga Jane L. Florine se desempeña como docente ("Professor of Music") en la Chicago State University, de Estados Unidos. Es autora de *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In Search of the Tunga-Tunga in Córdoba* (2001) y *Cosquín, una cosecha de coplas: Música y significado cultural en el Festival Nacional de Folklore argentino* (en prensa). Correo electrónico: jflorine@csu.edu.

En este artículo basado en trabajo de campo hecho en 2013 y 2014, me centro en la Fiesta Nacional del Inmigrante que se realiza en Oberá, Argentina, "la Capital Nacional del Inmigrante". Tomando la colectividad nórdica/sueca como ejemplo, explico cómo los organizadores de la Fiesta han logrado rescatar, estimular y preservar la música y la danza de las catorce colectividades que participan, promover la identidad obereña y, a la vez, la identidad "nacional", producir un sentido de lugar [*sense of place*] y atraer visitantes.

PALABRAS CLAVE: festivales, identidad, música folklórica, danza, lugar

Neste artigo, baseado em pesquisa de campo realizada em 2013 e 2014, eu me concentro na Festa Nacional do Imigrante que acontece em Oberá, Argentina, "a Capital Nacional do Imigrante." Tomando como exemplo a comunidade nórdica/sueca, eu explico como os organizadores da Festa conseguiram resgatar, estimular e preservar a música e a dança das quatorze comunidades que participam, promover a identidade oberenha ao mesmo tempo que a identidade "nacional", produzir um sentido de lugar e atrair visitantes.

PALAVRAS-CHEVE EM PORTUGUÊS: festivais, identidade, música folclórica, dança, lugar

1. INTRODUCCIÓN

En la Argentina se realizan centenares de festivales y fiestas anuales durante todo el año que reflejan las identidades únicas de los lugares que los presentan. Aparte de afianzar la identidad local/comunal y establecer vínculos emocionales asociados a estos mismos espacios, estos eventos festivos –que incluyen música y danza folklórica– estimulan la economía local por medio del turismo (Guss, 2000; Massey, 1994). En este artículo basado en trabajo de campo hecho en 2013 y 2014, me centro en la Fiesta Nacional del Inmigrante que se realiza en Oberá, Argentina, "la Capital Nacional del Inmigrante". Tomando la colectividad nórdica/sueca como ejemplo, explico cómo los organizadores de la Fiesta han logrado rescatar, estimular y luego preservar la música y la danza de las catorce colectividades que participan, promover la identidad obereña y, a la vez, la identidad "nacional" por medio de la música y la danza, producir un sentido de lugar [*sense of place*] y atraer visitantes.

2. CREACIÓN DEL FESTIVAL NACIONAL DEL INMIGRANTE

Desde los comienzos del siglo XX llegaron suizos, suecos, españoles, rusos, noruegos, polacos, finlandeses, franceses, alemanes, daneses, italianos, japoneses, árabes, brasileños y paraguayos a la ciudad misionera que hoy en día se llama Oberá. Sin embargo, cuando se creó la Fiesta Nacional del Inmigrante, en 1980, para conmemorar la historia e identidad de Oberá y para fomentar el turismo y la argentinidad, ya había decaído la inmigración a la zona; solamente el 5% de los obereños eran extranjeros (Vigo, 2004) y muchas de las tradiciones culturales de los inmigrantes –incluidas la música y la danza– ya no eran muy importantes (Flodell, 2004).

Según el Estatuto de la Federación de Colectividades, la asociación civil sin fines de lucro que organiza la Fiesta, el evento tiene siete objetivos. En este trabajo trato solamente el primero, que tiene que ver con la música y la danza: "Promover los valores intrínsecos de cada nacionalidad, en especial sus riquezas culturales, enraizándolos en motivaciones y sentimientos de argentinidad" (Vigo 2004). Los primeros años la Fiesta Nacional del Inmigrante se realizó en el Complejo Deportivo Municipal local. Con el tiempo hizo falta tener un lugar mucho más grande, así que en 1985 se empezó a construir el Parque de las Naciones, un predio permanente donde se lleva a cabo desde 1997. Hoy en día, cada una de las colectividades que participa tiene su propia "Casa" en el Parque para ensayos de danza, cenas y otras actividades.

La Fiesta en sí dura aproximadamente diez días, y se realiza durante la primera quincena de septiembre. Hay una Feria de Artesanías, una exhibición de orquídeas, venta de comida en las Casas de las colectividades y otras actividades, aparte de lo que se presenta en el Pabellón de Espectáculos, donde bailan los ballets infantiles y los ballets de adultos de todas las colectividades, con música folklórica grabada. Estos grupos de danza suelen bailar en las Casas de otras colectividades durante la Fiesta también y se puede participar de ("probar") cualquier grupo de danza de cualquier colectividad todo el año. En realidad hay pocos números musicales que forman parte de la programación del escenario mayor: por lo general se contrata un número nacional muy conocido por noche y se usan grupos locales para ofrecer variedad. Una noche se elige a la Reina Nacional del Inmigrante (cada colectividad tiene una candidata a reina) y en 2013 se empezó a hacer una Pre-Fiesta del Inmigrante en julio, que dura un fin de semana.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LO "NACIONAL" EN OBERÁ

Según los trabajos hechos sobre festivales, los encargados de eventos festivos suelen utilizarlos por motivos "políticos". En el caso de Oberá, los organizadores ponen énfasis en la cultura de los inmigrantes que llegaron a comienzos del siglo XX, y la adaptan para poder presentar su visión de "lo argentino". Se nombra, por ejemplo, una paisana argentina que es la anfitriona de la Fiesta y que no compite con las candidatas a reina –en lugar de nombrar una paisana o reina "misionera"–, y hay un Pabellón Argentino. No se usan mucho ni la danza ni la música regional de la zona (la galopa, la polquita rural, el chotis, etc.) durante el evento y, en cambio, se ven y se escuchan la chacarera, la zamba y el gato. A pesar de ser una zona con mucha presencia guaraní, no hay ni una paisana guaraní ni música guaraní durante la Fiesta –solamente una Casa Guaraní en el Parque de las Naciones– y, en cuanto a lo afroargentino, se dice que no hubo inmigración africana a la zona a comienzos del siglo XX y que por ende no hay ninguna colectividad "afro" en el evento.

Para resaltar el carácter "argentino" del evento, se inicia la Fiesta con un desfile desde el centro de la ciudad al predio, con la paisana y la bandera argentina encabezándolo. Se empiezan las actividades en el Pabellón de Espectáculos con folklore nacional argentino seguido por una danza de cada colectividad. Luego, para finalizar la apertura, todos los bailarines hacen alguna danza "argentina".[1]

4. LA MÚSICA Y LA DANZA TRADICIONAL: LA COLECTIVIDAD NÓRDICA

Se sabe que la música suele tener importancia en movimientos de revitalización y que la utilización de la música tradicional puede promover la integración social y la identidad étnica (Nettl 1992: 386; Stokes, 1997; Guss, 2000). Para mostrar cómo ha sido el trabajo de la Federación en este sentido y lo que ha logrado hacer por medio de la música y la danza, la colectividad nórdica sirve de ejemplo.

A fines del siglo XIX y a comienzos del XX, alrededor de 3000 suecos emigraron de Suecia a Brasil en busca de mejores condiciones de vida (Ruuth 2011: 14). En 1913, un grupo de suecos se fue de Brasil a Yerbal Viejo, en la provincia de Misiones, localidad que más adelante llegó a nombrarse Oberá (Flodell 2000: 60-61). En esa época arribaron algunos finlandeses, daneses y noruegos también. Como a partir de ese período no llegó mucha otra gente escandinava a Oberá, hoy en día se habla de la colectividad "nórdica" en conjunto. En el Parque de las Naciones, la "Casa Nórdica" representa, pues, a todos los escandinavos, pero mayormente a los suecos.

Los suecos que llegaron a Oberá establecieron sus propias organizaciones; entre ellas, la Iglesia Sueca. Aunque la música vocal religiosa era muy importante en la Iglesia, en momentos como el *Midsömmar* [la Fiesta de San Juan] y en la fiesta de Santa Lucía se celebraba con música tradicional y danzas folklóricas. *Sister* Sigrid, una religiosa sueca, fundó un grupo de danza (que no duró mucho) en la Iglesia en la década de los 30 ó 40; los integrantes bailaban con discos de pasta traídos de Suecia. Aunque se refundó el grupo de danza en los años 60, al poco tiempo murió de nuevo. Había un coro y algunas partituras en la Iglesia también, pero por lo general se aprendía la música de oído.[2] A pesar de que en esa época había

1 Como se ha institucionalizado esta clase de práctica en Oberá, las colectividades y sus reinas participan de actos cívicos y fechas patrias. Hay folklore "argentino" en estas ocasiones también.

2 Es probable que estas partituras fueran traídas por las esposas de los pastores, que por lo general eran organistas y sabían leer música.

algunos músicos nórdicos que sabían tocar guitarra, armónica, acordeón y violín, hoy en día no hay casi nadie que toque estos instrumentos. En realidad, los inmigrantes suecos que llegaron a Oberá no tenían tiempo para practicar la música porque tenían que trabajar. Luego, sin tener una base formal en música, era mucho más fácil aprender a bailar y usar música grabada que aprender a tocar.

Se fundó el grupo de danza de nuevo a mediados de 1982 para poder participar de la Fiesta Nacional del Inmigrante. Hugo Viera (2014), que se anotó a la edad de 10 años, me dijo que cuatro parejas siguieron haciendo presentaciones de danzas suecas y danesas después de la Fiesta. En 1985, este grupo, *Den Nordiska Dansgruppen*, llegó a ser estable y empezó a incorporar danzas noruegas y finlandesas a su repertorio. Desde 1986, Viera, quien es de ascendencia portuguesa, es el Director; ha aprendido a hablar sueco por su cuenta y ha investigado las danzas nórdicas, sus trajes y la música correspondiente. Hoy en día, la colectividad tiene un ballet infantil para chicos de 3 a 8 años, otro para chicos de 8 a 15 años, uno de jóvenes de 15 a 30 años y otro más para adultos mayores de 30 años. Mariel Melnik, que dirige los dos ballets para chicos y es de ascendencia sueca, es miembro del ballet de jóvenes.

Un solo chico de *Den Nordiska Dansgruppen* habla sueco y no todos los integrantes tienen sangre nórdica. Se anotan los bailarines para ser parte de un grupo de amigos, porque la mayoría de los adolescentes en Oberá baila en algún grupo étnico, para poder viajar/conocer o quizá para poder ir a la Fiesta Nacional del Inmigrante sin tener que pagar la entrada. Como Oberá es una localidad pequeña y es fácil llegar al lugar de los ensayos, se reúnen semanalmente desde marzo hasta septiembre (Melnik, 2014).

Den Nordiska Dansgruppen ha participado en encuentros de danza nórdica en la Argentina y Brasil (Expoijuí/Fenadi). Adicionalmente, los miembros están en contacto con gente en Suecia. Viera, por ejemplo, ha viajado allá para buscar repertorio, información sobre trajes y música. El ballet renueva los trajes cada dos años, se elige una bandera por año y se ensaya para perfeccionar la presentación. Si hay visitas durante el año, los integrantes del grupo hacen presentaciones especiales, aparte de bailar para fechas patrias y fiestas tradicionales escandinavas.

Cuando charlé con los directores y bailarines de *Den Nordiska Dansgruppen*, tuve que insistir para que me hablaran sobre lo musical en lugar de la danza y los trajes. No eran músicos, no conocían mucha música nórdica aparte de lo bailable, no escuchaban esta música bailable en casa y ensayaban las danzas solamente con el fin de presentarlas públicamente.[3] Vi que lo más importante para ellos (y para los padres de los chiquitos también), aparte de poder bailar durante la Fiesta, era lo social, pues se la pasan bien en el grupo y hacen otras actividades juntos. Bailar es, además, una manera de ser buen obereño, pues no se puede hablar de la identidad de la ciudad sin hablar de la Fiesta.

La persona que sabía más de la música que utilizaba el grupo era Hugo Viera, quien tenía muchas grabaciones, mp3 y músicas que había bajado de Internet (para escuchar los ejemplos de audio en los ensayos se usaba una notebook). Viera elige el repertorio con mucho cuidado; le gusta la música rápida (aunque algunas danzas no tan rápidas también), pero lo que elige tiene que sonar "auténtico"; los arreglos son importantes y tenía sus grupos favoritos. Para él, había que utilizar una variedad de danzas (ritmos) para armar un cuadro lindo, pero la letra no le importaba mucho porque los miembros del grupo no la entendían (ver las Referencias para un video del grupo). Mariel, sin embargo, no podía elegir música muy rápi-

3 Uno de los comentarios que escuché, sin embargo, era que la música sueca tenía fama de ser la más lenta de todas y no siempre apropiada para un festival.

da para los chicos: trabajaba con danzas y movimientos básicos y fáciles de armar, como rondas. A pesar de no saber sueco, una vez les explicó a los chicos qué quería decir la letra de una canción que les estaba enseñando para que pudieran hacer los movimientos correspondientes.

Los bailarines soñaban con hacer las danzas con música en vivo, una experiencia que habían tenido alguna vez con la banda Huldreslåt, de Buenos Aires, el único grupo musical nórdico en la Argentina. Los integrantes de Huldreslåt son una cantante sueca (Johanna Ribnikov Gunnarsson) y dos argentinos que aprendieron a tocar los instrumentos correspondientes escuchando discos compactos, yendo a un festival en Suecia y por medio de Skype, YouTube e Internet. El violinista del grupo, que se compró una nyckelharpa en Suecia, desfiló en la Fiesta una vez; la colectividad nórdica quiere que vuelva a acompañarlos a pesar de tener que adaptarse a la música tocada en vivo. En cambio, los integrantes de Huldreslåt prefieren hacer otro tipo de música, como baladas lentas (ver las Referencias para un ejemplo de audio del grupo Huldreslåt).

5. OBSERVACIONES

Es interesante que Johanna, de Huldreslåt, me dijera (Ribnikov Gunnarsson, 2014) que no se bailan mucho estas danzas tradicionales en Suecia. No tiene un traje típico ella tampoco. ¿Cómo, entonces, pasa lo que pasa en Oberá con las danzas nórdicas? Se dice que los argentinos tienen una identidad pluricultural y que les interesan los idiomas y las culturas de otros, no solamente porque quieren conocer sus propias raíces. Añorar es algo muy argentino también. Adicionalmente, siempre les ha interesado más a los argentinos lo que pasa en el exterior que lo argentino y les gusta bailar (Christensen, 2014).

Lo que pasa en Oberá, sin embargo, es especial. Observé que durante la Pre-Fiesta, por ejemplo, los jóvenes estaban aburridos con los números musicales y miraban sus celulares durante las actuaciones, pero no cuando bailaban las colectividades. Es verdad que alguna gente en Oberá baila para no tener que pagar la entrada y porque hay otros tiempos y distancias en el interior que en Buenos Aires, pero se gasta más en trajes para bailar de lo que sale la entrada y no toda la gente que vive en el interior del país baila danzas tradicionales extranjeras. Hay otro fenómeno interesante también: en Misiones se escuchan galopa, chotis, polquita rural y chamamé, pero no tanto en Oberá. En esta localidad hay reggaetón, música sertaneja y latinoamericana también, que no forman parte del sonido "oficial" de la ciudad, y algunos jóvenes hacen folklore argentino, música considerada "nacional" pero no obereña. ¿Cómo se explica todo esto entonces?

En mi opinión, el sonido institucionalizado e identitario de Oberá es la música tradicional bailable grabada, con la que ensayan y bailan las colectividades. Se aprende a hacer danzas tradicionales desde chico, algo que ayuda que "el sistema" se mantenga vivo y que fomente el turismo. Sin querer, se aprende que la cultura de los inmigrantes –especialmente la música y danza– tiene importancia y que hay que preservarla. Adicionalmente, se dice que la gente mayor (que supuestamente es conservadora y tradicional), que organiza la Fiesta no quiere que esto cambie. La colaboración constante que hay entre las catorce colectividades todo el año lleva a pensar esto también.

6. CONCLUSIONES

En este trabajo me he centrado en la colectividad nórdica de Oberá, pero podría haber elegido cualquiera porque todas funcionan de una manera parecida. Considerando las actividades de todas las colectividades en conjunto, se ve que la música y la danza ayudan a crear "sentido de lugar" en Oberá. Según los estudiosos: El espacio se convierte en lugar gracias a la experiencia y a la acción de los individuos, que, viviéndolo cotidianamente, lo humanizan y lo

llenan de contenidos y significados (Massey, 1995). El sentido de lugar puede llegar a concebirse con tanta intensidad que se convierte en un aspecto central en la construcción de la identidad individual (Rose, 1995); es más, "los lugares proporcionan experiencias entre la gente y la comunidad en el tiempo" (Craig 1998: 103), de tal forma que posibilitan la pertenencia a un colectivo en un momento determinado (Mendoza y Ruiz 2012: 53).

En el caso de Oberá, los bailarines –y, por ende, los otros habitantes de la ciudad– se sienten parte de un grupo y de una ciudad única por medio de este fenómeno. Por lo general, no se conocen otras músicas de las colectividades que las danzas tradicionales grabadas que se usan para bailar, algo que afianza la identidad local.

De esta manera, los obereños han creado un *sense of place* y un sonido suyo por medio de la Fiesta Nacional del Inmigrante, del Parque de las Naciones, los grupos de danza tradicional de las colectividades, la participación directa y la música grabada bailable que se necesita como base para poder hacer todo lo demás. Como resultado, las músicas/danzas étnicas –todas, no solamente la nórdica– han llegado a unir a los obereños como comunidad, aparte de fomentar la economía local.

REFERENCIAS

Craig, Mike. 1998. *Cultural Geography*. London: Routledge.

Christensen, Andrea. 2014. Entrevista concedida a Jane L. Florine. Buenos Aires, 28 de julio.

Flodell, S. A. 2004. *Verano eterno: Sueño de inmigrante*. Buenos Aires: Editorial Dunken.

Ribnikov Gunnarsson, Johanna. 2014. Entrevista concedida a Jane L. Florine. Buenos Aires, 5 de julio.

Guss, David M. 2000. *The Festive State: Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.

Massey, Doreen. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Melnik, Ivana Mariel. 2014. Entrevista concedida a Jane L. Florine. Oberá, 7 de julio.

Mendoza, Cristóbal y Diana Bartolo Ruiz. 2012. "Lugar, sentido de lugar y procesos migratorios. Migración internacional desde la periferia de la Ciudad de México". En: *Documents d/Anàlisi Geogràfica*, v. 58, nº 1, pp. 51-77.

Nettl, Bruno. 1992. "Recent Directions in Ethnomusicology". En: *Ethnomusicology: An Introduction*, org. Helen Myers. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company, pp. 375-99.

Rose, Gillian. 1995. "Geography and Gender, cartographies and corporealities". En: *Progress in Human Geography* v. 19, nº 4, pp. 544-548.

Ruuth, Anders y Erik Ruuth. 2011. *10 años en Oberá, Misiones (1953-1963). Desarrollo de la comunidad nórdica: en la polvareda, música y mucho más...* Posadas: Creativa.

Stokes, Martin (org.). 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford y Nueva York: Berg.

Vigo, Enrique Gualdoni. 2004. *Golondrinas sin regreso: historia oficial de la Fiesta Nacional del Inmigrante*. Oberá: Federación de Colectividades.

Viera, Hugo Adolfo. 2014. Entrevista concedida a Jane L. Florine. Oberá, 12 de julio.

Audio

Huldreslåt. "Plötligt en Dag". http://www.huldreslaat.com.ar/music/

Audiovisuales

"El Den Nordiska Dansgruppen en el escenario mayor de la Fiesta Nacional del Inmigrante 09/09/2013." http://www.youtube.com/watch?v=C9QFp7hO7nw

PRAÇAS POLIFÔNICAS: SOM E LUGAR EM PRAÇAS PÚBLICAS DO CENTRO DE BELO HORIZONTE

Luiz Henrique Garcia

Pedro Marra

Investigamos a dinâmica de conformação do "lugar" nas praças Sete de Setembro e Diogo de Vasconcelos em Belo Horizonte, uma das maiores cidades do Brasil. Tomando a paisagem sonora como uma técnica metodológica que nos permite acessar o som e a prática musical localizada no espaço em sua materialidade, discutimos as formas como as pessoas manipulam suas propriedades (intensidade, freqüência e espacialidade) e diferentes repertórios musicais para produzir o "lugar". Nestes processos, as pessoas dão forma a fronteiras e ambiências sonoras - móveis e transitórias - mas recorrentes. Mostramos como por meio do uso de som e da música popular os habitantes da cidade delineam diferentes práticas para partilhar, disputar e dividir o espaço nas duas praças.

PALAVRAS-CHAVE: espaço urbano. Paisagem sonora. Lugar

El tema de este trabajo es la dinámica de la conformación de "lugar" en las plazas Sete de Setembro y Diogo de Vasconcelos, en Belo Horizonte, una de las ciudades más grandes de Brasil. Tomando el paisaje sonoro como técnica metodológica que nos permite acceder al sonido y a la práctica musical localizada en el espacio en su materialidad, se discuten las formas en que las personas manipulan sus propiedades (intensidad, frecuencia y espacialidad) y diferentes repertorios musicales para producir el "lugar". En estos procesos, las personas erigen fronteras y ambientes de sonido que son móviles y transitorios, pero recurrentes. Mostramos cómo por medio de la utilización de la música popular y del sonido, la gente en la ciudad delínea diferentes prácticas para compartir, competir y dividir espacio en las dos plazas.

PALABRAS CLAVE: Espacio urbano. Paisaje Sonoro. Lugar

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga duas praças, Sete de Setembro, e Diogo de Vasconcelos. Sua centralidade cultural, social, econômica e política é evidenciada tanto na vida cotidiana quanto em contextos específicos criados pela vida em comum, como celebrações públicas, manifestações populares ou apresentações musicais. Ao reconhecemos que os espaços públicos constituem-se por todos os tipos de conflitos e negociações, devemos ter em conta a multiplicidade de atores sociais e sua performance na arena pública, a fim de compreender como eles transformam o espaço em lugar, como localizam (Appadurai, 1996) suas identidades. Seus confrontos e acomodações não só modificam o espaço urbano, mas também são modificadas pelas mudanças que historicamente acontecem nele.

Nestes processos de conformação urbana os sons são muitas vezes utilizados como ferramentas por parte dos habitantes da cidade. Gritos, sons altos ou suaves, música, posicionamento dos alto-falantes, entre outras práticas, são usados como dispositivos afetivos pelos quais, como coloca DeNora, "atores produzem as texturas estéticas de ocasiões, situações e estilos de ação sociais" (DeNora, 2000, p.111), conformando um repertório (Faulkner e Becker, 2009), através do qual as pessoas, em suas ações nas ruas, compartilham, disputam ou conquistam a propriedade do espaço público. Nosso trabalho de campo aplica diferentes formas de registrar (gravações de áudio, fotos digitais, vídeos digitais e relatos escritos) tais usos do espaço realizadas durante derivas pelas praças. Tomando a paisagem sonora (Schafer, 2001) como uma técnica metodológica que nos permite acessar o som e a prática musical localizada no espaço em sua materialidade, discutimos as formas com que as pessoas manipulam suas propriedades (intensidade, freqüência e espacialidade) e diferentes repertórios musicais para produzir o "lugar". Nestes processos, as pessoas dão forma a fronteiras e ambiências sonoras - móveis e transitórias - mas recorrentes. Partindo sobretudo do uso da música no lugar, nossa investigação tem a intenção de capturar e analisar os processos acima delimitados.

1. COMPARTILHANDO E DISPUTANDO A PRAÇA 7

A Praça Sete de Setembro, também conhecida como Praça 7, é uma das principais áreas de interesse da cidade e é um ótimo exemplo de algumas contradições presentes na tradição urbana moderna, aquela que oferece a cidade apenas para aqueles poucos que usufruem dos direitos de cidadania (Maricato, 2000). Estima-se que todo dia, cerca de 10 mil pessoas circulam pelas ruas e calçadas da praça durante o horário de pico (de 2:00 a 3:15 da tarde), já que ela configura-se como a principal articuladora do trânsito da cidade. O espaço também abriga sedes de alguns bancos e repartições públicas responsáveis pela emissão de documentos como carteiras de identidade e passaportes. Várias atividades comerciais e recreativas podem ser encontradas na Praça 7, mas também é conhecida como local onde criminosos adquirem armas ilegais e documentos falsos.

Durante 2003 e 2004 a praça foi reformada sob o argumento de que era um lugar morto, apesar de atrair grande quantidade de pessoas todos os dias. A fim de implementar políticas de marginalização, uma série de notícias depreciativas foi publicada em jornais e transmitida pela mídia, logo antes das obras começarem, reforçando o imaginário de criminalidade, uso de drogas e prostituição já presente coletivamente entre os habitantes. Esta campanha midiática atuou a favor da reforma urbana que construiu ou reformou 4 calçadões que expulsaram os camelôs que ali trabalhavam. Mesmo assim práticas diversas continuam ocupando o lugar (Figura 1).

A Praça 7 é palco usual para grande numero de shows populares realizados por indígenas brasileiros e populações andinas que se revezam na sua ocupação. Ambos os grupos

montam seus equipamentos de som portáteis nas calcadas e executam suas músicas – os andinos usualmente tocam canções pop globais em suas flautas de bambu, os índios brasileiros tocam algo que soa como uma mistura de música popular e indígena. Embora executem uma música à primeira audição desterritorializada, inscrevem na praça um lugar para execução de apresentações em geral. Enquanto um grupo desmonta, o outro prepara sua apresentação, em agenda imprevisível, pois um grupo ou outro abre a sessão, ou arranjam suas apresentações em dois calçadões diferentes da praça. Os indígenas brasileiros também utilizam o lugar como feira, onde vendem artesanato, como colheres e recipientes de madeira, colares, brincos, etc (figura 2). O local é também dividido apresentações de números circenses e desafios, como performances acrobáticas e de palhaços. Todas estas pessoas usam sua voz para anunciar seu trabalho.

Assim, as sonoridades produzidas soam como o "*lifting-up-over*" que Feld encontrou entre os *Kaluli*. Neste estilo de cantar, "mesmo quando a situação envolve uma única voz, o som é coordenado com as características do ambiente circundante; particularmente quando os *Kaluli* cantam durante o trabalho" (Feld, 1984:393). De forma similar, os sujeitos presentes na Praça 7 ajustam os sons que emitem entre si. A textura superposta resultante também aponta para uma polifonia vocal coordenada, similar em estrutura, mas em diferentes condições, para as canções cerimoniais do povo da Papua Nova Guiné. Cada som no quarteirão parece sintonizar-se na medida em que se encaixam uns nos outros, manipulados em sua freqüência e intensidade por seus usuários, a fim de dividir o espaço.

A Praça 7 concentra zonas comerciais populares e mais elitizadas. As negociações comerciais nas lojas transformam-se em negociação de espaço nas calçadas. Durante trabalho de campo uma das pesquisadoras viu, por volta das 8 horas da manhã, uma loja de discos que abria, enquanto pessoas sem teto que costumam dormir na praça acordavam. A loja (figura 3) tocava boleros, que se espalhavam pela calçada, devido às caixas de som posicionadas na porta, enquanto os sem teto batucavam nos bancos um ritmo de samba. A insistência na performance fez com que os vendedores da loja mudassem o disco que tocavam para um de samba, sintonizando a loja com os moradores de rua, que demonstraram satisfação, quando viram seus ritmos entrelaçarem-se com os do estabelecimento. O que era previamente "um fluxo musical (...) estabelecido por meio da compatibilidade e entrecruzamento de canções a fim de fazer com que todas as transições de canção a canção sejam sem emendas" (Sterne, 1997, p.32) abruptamente se transformam em "formas de administrar diferenças espaciais (...) intimamente ligadas à administração de diferenças sociais" (Sterne, 1997, p.41).

Esta forma de interação também pode ser encontrada em outro calçadão da praça, onde um dos prédios é ocupado sobretudo por lojas que vendem discos de *rock*, *punk*, *heavy metal*, mas também instrumentos, roupas relacionadas a estes gêneros e equipamentos para a prática de *skate*. O som das manobras de skate e das pequenas rodas rolando na calçada também pode ser ouvido durante algumas horas do dia (usualmente ao fim da tarde e começo da noite). Sintonizando-se a esta "tônica rebelde", encontramos protestos que usualmente acontecem neste calçadão. Eles acontecem em horários determinados, usualmente ao meio dia, ou final da tarde, com carros equipados com caixas de som que podem ser escutados há quase dois quarteirões de distância, como algumas gravações do grupo mostram. Aqui, o som intenso, muitas vezes cançonetas de protesto compostas pelos próprios movimentos sociais, é usado como manifestação de poder, desafiando o ruído sagrado (Schaefer, 2001, p.114) do engarrafamento, espalhando mensagens dos trabalhadores em greve e outros movimentos sociais em favor de causas como melhor transporte público, casas para sem teto, etc. Ao fazê-lo, manipulam a intensidade, a fim de disputar o espaço da praça e tomar posse dele.

Um último exemplo nos ajuda a compreender esta dinâmica. Toda sexta-feira, um restaurante no mesmo calçadão onde os skatistas treinam suas manobras transforma o passeio em um bar, colocando mesas e cadeiras em sua frente e servindo cer-

veja aos clientes. Um músico toca canções populares brasileiras no violão e canta, estabelecendo uma ambiência para os clientes conversarem uns com os outros, como discutimos alhures (Garcia e Marra, 2012). Era cerca de 7 horas da noite, quando gravamos o músico tocando seu repertório. Ao fundo, é possível escutar o som de skates tocando o chão, após um salto. Nem a música nem o barulho da prática esportiva impediram a diversão de quem se sentava nas mesas. Mais do que uma escuta distraída, pensamos que trata-se de outro plano de atenção corporificada, muitas vezes "não proposital, não cognitiva, orientação e expectativa *animalesca* com relação ao ambiente físico" (DeNora, 2000, p.84).

Estas observações evidenciam que qualquer prática que intenciona se fixar na Praça 7 deve lidar com o compartilhamento do espaço. O lugar é ocupado por uma grande diversidade de pessoas e grupos, o que torna difícil, na maioria das vezes, conquistá-lo por um longo tempo. A solução para este dilema é encontrar formas de vivê-lo em conjunto com outras formas de ocupação do lugar. Labelle, escrevendo acerca do *Muzak* e da musica ambiente em *Shopping Centers*, advoga que "ao introduzir ambigüidade na equação, e deixar o ouvido escutar errado, espero realçar a musica de fundo como uma das várias experiências auditivas a partir das quais nós ainda podemos aprender a escutar" (Labelle, 2010, p.200). Escutar a Praça 7 corretamente é escutar seu fundo sobreposto, a fim de entender a ambigüidade e aleatoriedade introduzida pela polifonia que lhe habita, para que se consiga inserir seu próprio som na sonoridade da praça.

2. SOM, MÚSICA POPULAR E DIVISÃO DO ESPAÇO NA PRAÇA DA SAVASSI

A Praça Diogo de Vasconcelos, demarcada pela interseção das avenidas Getúlio Vargas e Cristóvão Colombo, é mais conhecida como Praça da Savassi. Em uma das esquinas, no início da década de 1940, inaugurou-se uma padaria que recebeu o sobrenome de seus proprietários, a família Savassi, de procedência italiana. A partir da década de 1970 as transformações no espaço se intensificaram. Celina B. Lemos aponta, em seu estudo sobre o consumo e a formação de uma centralidade na Savassi, a forte presença de investimentos privados acompanhando a circulação do consumidor de alto poder aquisitivo (Lemos, 2007, p. 8). Assim, um típico passeio do habitante de classe média ou alta pela Savassi poderia incluir compras, assistir um filme, comprar um livro e terminar a noite num dos bares ou restaurantes das redondezas. Também na mesma década é fechada parte dos quarteirões das ruas Pernambuco e Antônio de Albuquerque, que cruzam em diagonal o espaço em que se conforma a praça. Se por vezes esse espaço configurava-se como "passagem", várias situações podiam atrair e reter os passantes, como a presença de ambulantes, artesãos, pintores vendendo quadros, pedintes ou mesmo da polícia, preocupada em reprimir assaltos e controlar a freqüência de indivíduos considerados ameaçadores.

Podemos considerar que a partir década de 1990 o cenário da praça tornou-se mais complexo e heterogêneo. A grande quantidade de linhas de ônibus que trafega e pára nos pontos das avenidas que nela se entrecruzam, a existência de algumas lojas e lanchonetes de preço acessível, a diversificação de serviços e eventualmente a própria centralidade que passou a exercer, aumentou significativamente a afluência e variedade das pessoas que circula e se apropria do espaço. Isso não eliminou as iniciativas condizentes com a imagem que então estava consolidada na região. Podemos citar o modismo dos "cafés e livrarias", espaços pós-modernos, com atmosfera *retrô*, então percebidos como *loci* requintados de sociabilidade para os grupos detentores de certo capital cultural. O *Café 3 Corações* e a *Livraria da Travessa* tornaram-se pólos desse tipo de atividade, usando a música ao vivo - executada por pequenos conjuntos ou mesmo um só músico, com repertório considerado de "bom gosto" (*jazz*, MPB, choro) – para atrair e agradar um público exigente e acostumado a pagar mais caro.

A recente intervenção que recebeu sinaliza a tentativa de ajustar a fisionomia da praça a um projeto "enobrecido", com a intenção de selecionar socialmente o público destinado a frequentá-la. Porém, grupos "indesejáveis" ainda marcam sua presença assinalando uma disputa, ainda que desigual, pelo espaço da praça. As caminhadas que realizamos visaram captar a produção e organização do espaço e da sonoridade do lugar a partir de parâmetros de intensidade, freqüência e espacialidade. Cada quarteirão tem sua configuração própria, e tem sua rotina diária condicionada pelas atividades e usos desempenhados por quem mora, trabalha ou passa por eles (Figura 4). Um relato deste tipo de caminhada é como o seguinte:

> Passo ao quarteirão em que fica a Elmo (r. Pernambuco). Um violinista toca bem em frente à tradicional loja de calçados, uma das que está há mais tempo na Savassi. É um repertório erudito, peças identificáveis, dessas que se pode ouvir no rádio ou mesmo em comerciais. Fiz um pequeno filme. Não tem muita gente prestando atenção ao músico. (...) As mesas do Ateliê (antiga Travessa) estão pouco ocupadas. Aqui, como no Café 3 Corações, as pessoas se reúnem a trabalho, com notebooks abertos sobre as mesas. Do som do restaurante ouço, ainda que mal, uma canção de Chico Buarque. Toca Ensaio Geral e depois As vitrines – notável que sejam canções que remetem diretamente ao espaço urbano.

Em outra rota é possível perceber como os bares e cafés usam o posicionamento das caixas de som para provocar certo tipo de ambiência. Quando estão posicionadas no alto (figura 5) criam ambientes para a conversa, que não entram em conflito com o espaço do estabelecimento vizinho. Em bares onde as caixas estão no chão, o som é mais alto, provocando a necessidade de aumentar a intensidade da conversa. Essa interferência sonora mais ostensiva (tentativa de transformar a rua em boate?) indica a intenção de demarcar uma divisão quase institucionalizada do espaço da calçada. Essa demarcação também lança mão das preferências musicais associados ao perfil de público que os bares atraem e com o qual procuram se identificar no cardápio, na decoração e nas formas de sociabilidade que promovem. Assim, temos um repertório de *hard rock* tocando sem parar no *Vintage pub*, ponto de encontro de aficionados por motocicletas, e DJs tocando música pulsante no *Anos 80*, com constantes referências ao repertório de danceteria da década que dá nome ao bar.

Nas execuções ao vivo podemos determinar como gêneros predominantes o *rock*, a bossa-nova e o repertório de voz e violão típico de MPB mesclado a canções *jazzy*, *bluesy*, ou de sabor *pop*. No *Ateliê* apresenta-se semanalmente um duo com cantora (voz+violão) e instrumentista (baixo), cujo repertório, segundo a própria definiu, inclui MPB, *Pop*, Xote, etc., reunido numa "roupagem própria" (os arranjos de autoria do duo) . Na *Status*, bandas de *rock* predominam, mas também se apresentam grupos de *jazz*, incluindo músicos importantes da cena local, *crooners* e cantoras com repertório básico (e "gasto") da bossa-nova, com pinceladas de MPB. Vale notar que os palcos de show estão estrategicamente localizados para que uma apresentação não concorra com outra. Quando acontece uma apresentação mais intensa, em palcos maiores montados mais próximos às avenidas, os shows sincronizam-se e os músicos aguardam o término do espetáculo mais ruidoso.

A reforma da praça participou desse jogo, ao modificar o espaço, fechando quarteirões e estabelecendo um novo mobiliário urbano. Mas as estruturas que propôs também foram apropriadas, para além do projeto, pois o lugar é construção social (Low, 1999, p.111). Deve notar-se que os quarteirões fechados proporcionam uma acústica adequada da forma como configuram lacunas entre duas fileiras de edifícios que não são altos mas atuam como paredes. Os bares ou cafés que promovem apresentações de música ao vivo aproveitam-se dessa arquitetura, posicionando palcos improvisados e equipamentos de som dos músicos de costas para as avenidas e para o interior das ruas fechadas, onde estão posicionadas as suas mesas e cadeiras dobráveis. Percebemos, por um lado, um esforço para demarcar os limites da propriedade e marcar o perfil do público que se sentam em suas mesas para comer enquanto conversa e ouve música, e, do outro lado, uma série de práticas que desafiar

ou tentar adaptar-se aos limites impostos. O caso da *Status* parece particularmente significativo:

> As divisórias ostensivas de fato reforçam a divisão que de alguma forma já opera ali no quarteirão fechado da *Status* e do *McDonald's*. Os meninos pobres, catadores, moradores de rua, hippies e pedintes ficavam nas margens, embora por vezes se aventurassem em passar entre as mesas e pessoas que estavam em pé na área delimitada por elas em frente aos bares. (...) Em outro momento, enquanto uma das bandas (Nélson e os Besouros - RS) tocava *Twist and Shout*, passou por mim um adolescente, descalço, sujo e maltrapilho, tentando acompanhar a canção num "falso inglês" como aquele que utilizam os lavadores de carro "otcheiquirobeibe/ pissensau...[well, shake it up, baby/twist and shout]" e coisas do tipo.

A atividade de catar latinhas assinala uma liminaridade aí, na medida em que as latas são simultaneamente o resto do consumo dos clientes do bar e o ganha pão dos catadores (figura 6). O 'falso inglês' por sua vez representa um marcador de diferença. A apropriação realizada pelo jovem que passou por mim demarca a tensão entre o inglês globalizado que circula através de uma canção muito veiculada pela indústria cultural e sua forma "localizada" (Appadurai, 1996, p.178) em que se guarda a sonoridade mas se impõe uma dicção abrasileirada. Ao cantá-la desse modo o rapaz não deixa de assinalar que encontra uma forma de integrar o fluxo global do qual a canção participa, ao mesmo tempo em que se encontra desprovido do capital cultural/social que o habilitaria a estudar inglês regularmente para apropriar-se com precisão do que está cantando.

Interessante observar também os diferentes comportamentos dos que estão sentados nos bares em que se apresentam músicos. Uma parte fica sentada voltada para o palco, configurando uma efetiva audiência, outra de costas ou de lado mantendo uma atitude basicamente de indiferença, a não ser nos finais das músicas quando alguns batem palmas mecanicamente. Numa das passagens em campo reparamos no comportamento diferente de um morador de rua que, de pé bem próximo ao palco, acompanhava com o corpo a apresentação de um trio (baixo, bateria, teclado), tocando ele próprio no ar alternadamente um teclado e uma guitarra "imaginários" . Visivelmente em seu próprio mundo aparte, ninguém o molestou, provavelmente porque, de algum modo, ele penetrou a divisória sem fazer com que sua presença fosse incômoda. Mas os "indesejáveis" podem desencadear conflitos. Registramos um episódio interessante e revelador em 16/04/2014, quando músicos ambulantes sulamericanos ,avançaram para a área cercada da *Status* e tocaram perto de algumas mesas. Receberam alguns aplausos de quem estava sentado nelas, mas "depois de encerrarem o garçom se aproxima e conversa. Pelos seus gestos eu deduzo que está falando para os músicos não tocarem mais aqui" . Alguns dias antes eles haviam se apresentado no palco, porém é possível que tal atração 'exótica' não seja considerada para várias apresentações.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostramos como através do uso de som e da música popular os habitantes da cidade delineam diferentes práticas para partilhar, disputar e dividir o espaço em duas praças de Belo Horizonte. Para tanto, eles manipulam os sons, como tecnologias de ordenação social (DeNora, 2000) e suas propriedades, tais como intensidade, freqüência e espacialidade, negociando lugar. Demonstramos ainda como o repertório musical é posto em ação (Faulkner e Becker, 2009) pelas escolhas de canções tocadas por músicos, DJs e lojas, para conquistar o espaço, "discotecando" a sonoridade do lugar, e colocando estrategicamente alto-falantes para construir fronteiras invisível mas estáveis no lugar.

REFERÊNCIAS

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large.: cultural dimensions of globalization.* Minneapolis: University of Minnesotta Press.

DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge Univerity Press, 2000.

Faulkner, Robert and Becker, Howard. 2009. *Do you know...? The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.

Feld, Steven. "Sound Structure as Social Structure". In: *Ethnolusicology*, vol. 28, n° 3, Sep., 1984, PP 383-409

Garcia, Luiz Henrique e MARRA, Pedro. "Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte". In: *Revista Contemporânea UERJ*, n° 10, 2012 pp. 43-57

Labelle, Brian. *Acoustic Territories: sound Culture and everyday life.* London: Continuun International Publishing Group, 2010.

Lemos, Celina B. 2007. A formação da Savassi como uma centralidade belo-horizontina - a cultura do consumo, passagens e territorialidades. *XII Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional*, pp 1-21. 21 a 25 de maio de 2007. Belém - Pará – Brasil.

Low, Setha M. 1999. "Spatializing Culture: The Social Construction of Public Space in Costa Rica". In *Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader,* pp. 111-137, New Jersey: Rutgers University Press.

Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único*. Vozes, Petrópolis, 2000

Schafer, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

Sterne, Jonathan. "Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial space". In *Ethnomusicology*, vol. 41. n° 1. (Winter, 1997), pp. 22-50

FIGURAS

FIGURA 1. Mapa síntese da ocupação da Praça 7. Legenda: Vermelho: Área de shows populares; Azul Escuro: Dormitório Sem Teto; Azul Claro: Loja de discos; Verde: Galeria do Rock; Amarelo: Região ocupada por skatistas; Marrom: Locais de manifestações; Rosa: Bar com musica ao vivo

FIGURA 2. Exposição de artesanato Indígena, 11/11/2013. Foto: Maíra Oliveira

FIGURA 3. Fachada de loja de discos na praça 7, 13/03/2013. Foto: Maíra Oliveira

FIGURA 4. Mapa síntese da ocupação da Praça da Savassi. Legenda: Vermelho: Padaria com caixa de som na marquise; Rosa: Bares com caixa Acústica no chão; Azul Escuro: Ocupação de bares e cafés com musica ao vivo; Verde: Zona de limiaridade

FIGURA 5. Detalhe da caixa de som tocando pagode posicionada no alto, na lanchonete/ sorveteria Yoggi, próxima à Status. Foto: Luiz H. Garcia 21/03/2014.

FIGURA 6. Público nas mesas da Status durante a BH Beatle Week, com palco ao fundo; Plano mais próximo da borda do quarteirão fechado, mostrando artesãs e ambulantes nos bancos de pedra. Detalhe para as grades de separação em 2° plano. Fotos: Luiz H. Garcia, 14/12/2013.

MIGRACIONES Y MÚSICA EN EL PLATA: METÁFORAS PARA “CRUZAR EL CHARCO”

María Eugenia Domínguez

María Eugenia Domínguez. Doctora en Antropologia Social. Profesora del Departamento de Antropologia y Programa de Posgrado en Antropologia Social, Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil. Investigadora del MUSA (Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina) http://www.musa.ufsc.br Investigadora del INCT Brasil Plural (Cnpq) http://brasilplural.paginas.ufsc.br/o-instituto/ Email: eugenia.dominguez@gmail.com

Este texto refiere a los tránsitos de personas y canciones entre el Uruguay y la Argentina y entre los géneros del Plata. Dichos movimientos establecen relaciones, sea entre uruguayos y argentinos, sea entre los géneros que históricamente se asocian a la región. Estas relaciones generadas a partir de movimientos de personas entre los dos países y de canciones a través de diferentes géneros, pueden pensarse como líneas que hacen del Rio de la Plata un “lugar habitado” (Ingold, 2011: 148-149). Líneas que son producto de historias de idas y vueltas, de versiones en que resuenan antiguas canciones, líneas que ayudan a “cruzar el charco”.

PALABRAS CLAVE: Migraciones. Versiones. Metáforas. Lugar

Resumo: Este texto trata dos trânsitos de pessoas e músicas entre o Uruguai e a Argentina, e entre os gêneros do Prata. Tais movimentos estabelecem relações tanto entre uruguaios e argentinos quanto entre os gêneros historicamente associados à região. Essas relações, geradas a partir dos movimentos de pessoas entre ambos países e de músicas através de diferentes gêneros, podem ser pensadas enquanto linhas que fazem do Rio da Prata um “lugar habitado” (Ingold, 2011: 148-149). Linhas que são produto de histórias de ida e volta, de versões em que ressoam antigas músicas, linhas que ajudam a atravessar o rio.

PALAVRAS CHAVE: Migrações. Versões. Metáforas. Lugar

La música rioplatense, podría afirmarse, es la música de la región del Rio de la Plata –y la relación entre música y lugar, en este caso, parece obvia. Como muchas personas uruguayas y argentinas entienden, la música rioplatense es la música propia de una región geográfica atravesada por el Rio de la Plata, que comprende parte del Uruguay y parte de la Argentina, con eje en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires. La explicación que oímos con frecuencia es que, como existe dicha región –con una geografía naturalmente definida- hay una música que le es propia. La noción de música rioplatense está, evidentemente, anclada simbólicamente en un lugar. Dicho anclaje remite al tipo de pregunta teórica que los estudios etnográficos han atendido de forma creciente en las últimas dos décadas, examinando el papel de prácticas musicales, artísticas o rituales en la constitución de categorías sociales. Desde esta perspectiva, las músicas regionales, nacionales o locales son pensadas como elaboraciones sociales de nociones de espacio y tiempo y no como los sonidos naturales de determinadas geografías.

Asumiendo esta perspectiva, mi propuesta en este texto es describir cómo es actualizada la categoría de música rioplatense alejándome de la tendencia marcada por las investigaciones folclóricas de la primera mitad del siglo XX, preocupadas en muchos casos, por cartografiar los lugares –circunscritos casi siempre al espacio de la nación- y sus músicas. Para ello, describiré los tránsitos y migraciones de personas entre Uruguay y Argentina como fenómenos que contribuyen con la definición del Rio de la Plata como un lugar. Me interesa mostrar que si el Río de la Plata asume contornos de área cultural anclada en un territorio específico, ello se debe, en parte, a antiguos tránsitos e intercambios entre personas que viven de uno y otro lado del río. Las nociones de continuidad regional, en este caso, no se nutren solamente de una espacialidad estable y sedentaria sino también de procesos de dislocación espacial que son tan constitutivos de territorios como lo es el hecho de que muchos grupos anclan su identidad en una presencia continuada y antigua en una geografía delimitada. (Gupta y Ferguson, 1997; Gordillo, 2010) Destacar el papel de las migraciones (musicales y de personas) en la elaboración de categorías sociales y nociones de espacio es una forma de dar centralidad a las mediaciones internacionales y transnacionales implicadas en la construcción de músicas locales (Menezes Bastos, 1996, 1999).

La intensificación de las migraciones de personas uruguayas hacia la Argentina, a partir del inicio de la última dictadura militar, trajo nuevas formas y razones para la actualización de la categoría música rioplatense. Como en toda diáspora, esas personas buscaron recrear las músicas con las que se identifican. Así, lo que desde el siglo XIX se registraba fundamentalmente para la milonga y el tango (es decir, una convivencia intensa entre músicos del Uruguay y de la Argentina que cultivan esos géneros) se observa ahora también en las prácticas relativas a la murga (uruguaya y argentina) y al candombe (uruguayo y argentino). Esos músicos constituyeron una escena en la actividad musical de la ciudad de Buenos Aires donde resuenan géneros rioplatenses como también las sonoridades del rock, del jazz y del folclore. Con base en una investigación de perspectiva etnográfica en dicha escena[1], refiero aquí a las experiencias y poéticas de los artistas que la integran, observando cómo éstas crean relaciones que configuran al Plata como un lugar.

1. PASADO Y PRESENTE DE LA MÚSICA DEL PLATA

A mediados del siglo XX, cuando Lauro Ayestarán formuló su descripción del 'folclore musical uruguayo', reconocía que parte de ese patrimonio era compartido con los argentinos:

1 Refiero a la investigación realizada entre 2004 y 2009 que resultó en mi tesis de doctorado en antropologia social (PPGAS-UFSC).

> Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folclóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de su territorio: 1) un ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses que forman una unidad folclórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Rios, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2) un ciclo norteño que participa, juntamente con el estado brasileño de Rio Grande do Sul, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense: la Chimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc. (....); 3) el cancionero europeo antiguo (...); 4) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe en el Siglo XIX, cuya supervivencia queda hoy en las Comparsas de Carnaval y en la riquísima Llamada o batería de tamboriles que recorren las calles de Montevideo durante los meses del verano". (Ayestarán, 1967: 8)[2]

En su descripción, y desde la perspectiva de los círculos culturales que todavía era común en la época en que Ayestarán escribe, el Río de la Plata es pensado como una región cultural que engloba el rio y sus adyacencias. En esa área, siguiendo el mismo argumento, se "dispersaron especies musicales" que permiten pensar y sentir la continuidad cultural rioplatense. Dicha dispersión, podemos deducir, es resultado de procesos históricos específicos, que pueden ser pensados, y esta es mi propuesta, en relación a las migraciones de personas y músicas de un país para otro.

Siguiendo a Tim Ingold (2011) me interesa pensar los movimientos como configuradores de lugares dando atención a las experiencias que los definen. El espacio, en esta perspectiva, es pensado a partir del movimiento y las interacciones. Dichos movimientos configuran lugares que son producto de relaciones y que tienen como tales una temporalidad que los marca. A través de movimientos que definen caminos posibles, el espacio - totalidad sin límites- se torna lugar. (Ingold, 2011: 141-155) La idea que propongo, entonces, es pensar al Rio de la Plata como región marcada histórica y musicalmente por líneas y caminos de ida y vuelta. En vez de pensar el Plata como espacio abstracto, inhabitado, homogéneo (como en los gráficos donde las áreas culturales son círculos concéntricos de dispersión) la propuesta es entender los tránsitos que hacen del Plata un lugar marcado por historias de exilios, migraciones y viajes que resuenan en su musicalidad y lo configuran como tal.

Si releemos la cita de Ayestarán, vemos que desde su perspectiva, lo que Uruguay y Argentina comparten se resume a "danzas y canciones rurales rioplatenses", entre ellas la milonga. Puede notarse además, que la murga uruguaya no es mencionada como género musical o folclórico, y que el candombe no integraría la "unidad folclórica" que atraviesa el límite político con la Argentina, formando el ciclo rioplatense. El tango es otro gran ausente en la clasificación del patrimonio musical rioplatense, evidentemente porque, igual que la murga, para Ayestarán no se trataría en dichos casos de "especies folclóricas". Un criterio fundamental para la inclusión de un género en la categoría folclórico, siempre de acuerdo al paradigma en que trabajaba ese autor, era el "origen rural". Tanto el tango como la murga parecen haberse gestado en los principales centros urbanos de las orillas del Plata, aunque sería difícil encontrar límites claros entre los arrabales porteños o montevideanos y el "mundo rural".

Ese era el panorama, al parecer, hasta la mitad del siglo XX, pero en las décadas siguientes cambió bastante la situación que informa lo que puede incluirse en la categoría rioplatense. En el Uruguay el candombe ingresa al mundo de la canción popular grabada en la década de 1940, en un movimiento que se consolida después de 1965. En Buenos Aires, a excepción de un puñado de músicos que actuaban en el circuito del tango y tocaban candombe en algunas obras o actuaciones, su divulgación más amplia se da a partir de los años ochenta, en un proceso paralelo a la popularización de otras artes orientales como la murga uruguaya.

Desde los ochenta entonces, el candombe uruguayo es parte de la experiencia cotidiana de muchos porteños ya sea en las cuerdas y comparsas que tocan en las calles de la ciudad, o bien por su presencia en la música popular –donde resuena en los arreglos de muchas

2 Cita extraída del libro editado en 1967, que reúne textos que Lauro Ayestarán escribió entre 1944 y 1963.

bandas de rock o conjuntos de jazz. En el mismo período, la murga uruguaya se corre de su lugar tradicional de expresión carnavalesca convirtiéndose en un lenguaje cada vez más visitado por artistas de la música popular.[3] En esos años, murguistas del Uruguay organizan talleres en Buenos Aires y otros lugares de Argentina, y varias murgas uruguayas viajan para actuar en escenarios argentinos. A su vez, se forman las primeras murgas de estilo uruguayo en Buenos Aires, integradas por argentinos y por uruguayos residentes en la Argentina. La primera murga uruguaya fundada en Buenos Aires, Por la Vuelta[4], reunió carnavalescos uruguayos por casi veinte años (de 1982 a 2001), inspirando un movimiento integrado hoy por aproximadamente 15 murgas "de estilo uruguayo".

La proliferación de murgas uruguayas y comparsas de candombe uruguayo en Argentina puede interpretarse, también, en relación a las trayectorias de algunos artistas y grupos de circulación "masiva" que tuvieron un papel fundamental en la difusión de música uruguaya en el exterior. Gracias al apoyo de las compañías y productores con quienes trabajaban, estos músicos –así como su obra- tuvieron una circulación grande fuera del Uruguay. La Argentina, y especialmente Buenos Aires, es un mercado privilegiado para las empresas ligadas a la producción musical a la hora de ampliar las ventas de discos y espectáculos de un artista uruguayo. De cualquier modo, y esto es lo que me gustaría resaltar, el fenómeno no se reduce a los contornos de un mercado en sentido estricto, ni se explica solamente por la iniciativa de artistas del *mainstream* o que trabajan en los circuitos controlados por las grandes corporaciones.

3 Sobre este tema remito a Fornaro, 2013.

4 *Por la Vuelta* es un tango (letra de Enrique Cadícamo, música de José Tinelli) estrenado en 1938. Como relata Cadícamo en sus Memorias (Del Priore y Amuchastegui, 1998: 198), el título y los versos refieren al brindis entre dos amantes por la vuelta al amor. Como me explicó Hueso Ferreira, fundador y director de la murga uruguaya *Por la Vuelta* en Buenos Aires, en su caso el brindis era por la vuelta al Uruguay.

2. MIGRACIONES: URUGUAYOS (Y MÚSICA URUGUAYA) EN BUENOS AIRES

El exilio motivado por razones políticas, al iniciarse la última dictadura militar en el Uruguay en 1973, marca el inicio de una sucesión de tránsitos para muchas personas. En algunos casos, Buenos Aires fue la única posibilidad viable frente a la urgencia por salir de su país. Además del terrorismo de estado durante la dictadura, la crisis económica que marcó su final también fue un elemento importante en la configuración de dicha coyuntura. Estos factores hicieron que muchas personas dejaran el país entre los años 70 y el final del siglo. Se estima que actualmente viven en Argentina 120 mil uruguayos.[5]

Si bien no hubo un éxodo semejante de población argentina en dirección al Uruguay, puede afirmarse que el desplazamiento de personas uruguayas hacia argentina inaugura, de todos modos, caminos de doble mano, que serán sucesivamente recorridos en ambas direcciones tanto por las mismas personas que emigraron como por muchos hijos, nietos, parientes y amigos de aquellos. Los estudios migratorios de perspectiva etnográfica destacan la importancia de considerar las razones y efectos de las migraciones en toda su complejidad, sin reducirlas a líneas unidireccionales que unen dos puntos en un único momento, sino como

5 Si bien existen registros de la presencia de población uruguaya en Argentina desde el censo de 1869, la primera emigración masiva registrada es la que ocurrió entre 1963 y 1975, cuando se estima que 201.376 personas salieron del Uruguay. De ellas, un 50% tuvo como destino la Argentina. "Si en la emigración de los años 70 a las razones económicas se agregaban las de índole político, el 'pico' de la emigración de los años 84 y 85 evidenció una respuesta inmediata al aumento del desempleo y al nuevo empuje descendente de los ingresos ante una paralela recuperación coyuntural de la economía argentina y de los indicadores del empleo en los años 83 y 84" (OIM, 1991:17)

movimientos que inauguran caminos que serán sucesivamente atravesado, en diferentes direcciones, por redes de personas.[6]

No es de extrañar que, en el contexto político de los años setenta y tanto en el Uruguay como en la Argentina, un conjunto de músicos buscaran aproximar el rock de ritmos "autóctonos" como el candombe, la murga, la milonga o el tango. Estas iniciativas, que de alguna manera buscaban des-extranjerizar el rock, vieron a esos músicos transitar por diferentes proyectos –y a su vez por los diferentes géneros rioplatenses. Esas experiencias muchas veces reunían a artistas argentinos y uruguayos, que vivían en la capital porteña o que viajaban periódicamente para trabajar en esa ciudad.

Sin duda, existía entre los músicos que se alinean en esta tendencia una afinidad ideológica, que se materializaba en poéticas que valorizaban lo "local", identificado como "propio". En la mayoría de los casos, los músicos y carnavalescos que actuaban en este segmento viajaban y trabajaban sin el respaldo de empresas grandes. El apoyo de algunas organizaciones como las asociaciones de residentes uruguayos en Argentina (como ARUBA o AROJA), filiales de partidos políticos uruguayos (especialmente el frente amplio), o redes constituidas por compañeros de militancia, fueron fundamentales para hacer posibles esos viajes en ambas direcciones.

Dichas idas y vueltas entre el Uruguay y la Argentina son un tema bastante presente no solo en las narrativas de los músicos que integran este segmento como en su poética musical. Por poética no me estoy refiriendo solamente a las letras de sus canciones sino al proyecto conceptual que los músicos encaminan a través de sus álbumes, espectáculos, composiciones, arreglos e interpretaciones. Siguiendo la propuesta de Umberto Eco (1976: 24) entiendo poética no como una serie de reglas formales que pautan la estructura de la obra artística sino como el programa de operación que el artista se propone, el proyecto de obra a realizar tal como es entendido explícita o implícitamente por el artista.

A su vez, el río también aparece como tema recurrente en las poéticas del Plata, delineándose como frontera y división en algunos casos, pero también como camino y vena comunicante fundamental en la geografía de la región. Tomemos como ejemplo el caso de Afrocandombe, una banda fundamental en esta escena, que reunió en sus filas a veteranos del candombe en Buenos Aires tales como Juan Carlos Candamia, Jimmy Santos, Araña Luna y Cacho Tejera. Si bien el conjunto puede ser identificado como una banda de candombe de escenario o candombe-canción y sus composiciones y versiones retoman la sonoridad característica de dicho género, en algunos de sus temas resuena también el tango, el milongón y los coros masculinos tan típicos de la murga uruguaya. Sus integrantes, además de candomberos, son personas con experiencia en bandas de rock, murgas uruguayas y murgas argentinas. En la contratapa de su CD *Suena el Río*, de 2001, se describen a sí mismos:

> Este sexteto rioplatense conformado por músicos de ambas márgenes presenta su primer CD, *Afro Candombe. Suena el Río*. Integrado por artistas de vasta trayectoria en distintos estilos, que convergen en esta original propuesta de interpretar el candombe, propuesta que abarca desde el genuino sonido de la cuerda de tambores hasta arreglos vocales propios de otros géneros, todo esto sumado al color eléctrico de las guitarras del rock nacional (fenómeno de la orilla occidental). (...) En los años '70 fue demolido el conventillo Medio Mundo en Montevideo, epicentro del candombe de esa ciudad. Por aquellos tiempos las dictaduras convivían en ambas márgenes del Rio de la Plata, por lo tanto, esta como cualquier otra expresión artística nacida del pueblo, quedó sumergi-

6 Sobre el modelo de redes en los estudios migratorios ver, por ejemplo, Portes (1989).

> da en las sombras o callada en el exilio. Al producirse el éxodo, grandes maestros del tambor arribaron a la orilla porteña a la espera de un retorno cercano. Treinta años después algunos de ellos abren su memoria y dejan salir, como una ofrenda, candombes de aquellos tiempos.[7]

3. TRÁNSITOS, METÁFORAS Y LUGAR

Entre las cosas que más me sorprendieron mientras hacia la investigación que origina este texto, quisiera mencionar tres que, me parece, no dejan de estar relacionadas. Una es la frecuencia con que personas que yo pensaba que eran argentinos habían nacido en Uruguay y/o vivido durante su infancia y juventud en la orilla oriental. Por ejemplo, Pocho Porteño, a quien muchos referían como uno de los pocos negros que tocan candombe argentino en escenarios de la música popular, por ejemplo en los espectáculos del guitarrista Juan Pablo Greco, era sí argentino pero hijo de uruguayos; cuando sus padres se separan en los años setenta, él viaja junto a su madre que regresa al Uruguay, viviendo en Montevideo hasta su juventud. El propio Juan Pablo Greco, que tiene un trabajo importante en la divulgación del candombe argentino en los circuitos de la música popular, es uruguayo, aunque migró con sus padres hacia Argentina en 1976. Y podría nombrar a muchos otros músicos de esta escena que, como ellos, son argentinos hijos de uruguayos, y que "cruzaron el charco"[8] en ambas direcciones varias veces a lo largo de su vida. En segundo lugar, me llamó la atención la frecuencia con que músicos que yo asociaba a un género de este conjunto, guiada por sus trabajos más recientes, habían trabajado en momentos anteriores de su trayectoria en otros géneros rioplatenses. Y tercero, me sorprendió la asiduidad con que los músicos de esta escena versionan temas difundidos en algún género rioplatense dialogando con otros géneros del conjunto o combinando prescripciones de más de un género rioplatense.

Muchísimos tangos ya fueron versionados como candombes (con acompañamiento de candombe argentino o uruguayo), o como canción murguera al estilo de las murgas uruguayas o argentinas, en muchos casos creándoles una nueva letra. (Las murgas, de modo general, componen "astracanadas", es decir, versiones con nueva letra). A su vez, muchos temas del repertorio candombero uruguayo son arreglados e interpretados con instrumentos que remiten a la murga argentina, como el bombo con platillo, o con nuevas letras que argentinizan dichos temas.

El hecho de que en la historia de la musicalidad del Plata muchos temas fueron versionados sucesivamente en diferentes géneros del conjunto es realzado en muchas narrativas como si ello fuera prueba que demuestra el parentesco objetivo (que se revela en afinidades musicales) entre los géneros rioplatenses. Me parece, sin embargo, que podríamos pensar estas versiones en su aspecto performativo más que representativo, y observar que las relaciones entre los géneros que dichas versiones asocian son su efecto y no su causa.

Tanto las relaciones entre los géneros rioplatenses como las que existen entre uruguayos y argentinos son conceptualizadas, con frecuencia, a través de metáforas de parentesco. Esos parentescos metafóricos son un elemento central en la poética de muchos músicos que los reelaboran a través de las letras, de los arreglos, del repertorio que reúnen en sus álbumes, o en los discursos en que describen sus trabajos musicales. Tómese como ejemplo

7 Tomado del libro que acompaña el CD de Afrocandombe (2001), *Suena el río.*

8 "Cruzar el charco" es una expresión metafórica utilizada localmente para referir al cruce del Rio de la Plata. La misma expresión es utilizada para referir al cruce del océano Atlántico. En los dos casos la expresión reduce la inmensidad del río o del océano a dimensiones fáciles de atravesar.

el CD de Adriana Varela y Jaime Roos *Cuando el río suena*. En este álbum, que explícitamente propone reunir lo rioplatense, tenemos una versión de un candombe del uruguayo Jaime Roos interpretado como murga argentina, una canción de murga uruguaya, un candombe uruguayo, una chamarra -variedad de milonga asociada al cancionero norteño del Uruguay (Ayestarán, 1967: 8-13)-, un milongón, una milonga rock, un tango rock, y algunos tangos. En el librito que acompaña el CD leemos la siguiente descripción:

> Cuando el Río de la Plata suena en nuestros oídos, lo hace así. Con raíz de tango y candombe, de murgas uruguayas y argentinas, de milonga y chamarra, y con todo el aire de nuestros puertos que reciben naves y melodías lejanas. Este álbum es apenas una breve muestra del sonido de la región. Más allá de la intención de sus canciones pretende obrar como documento de identidad rioplatense para el oyente extranjero, y para nosotros mismos como una expresión sentida y concreta de la hermandad que une a argentinos y uruguayos desde siempre.[9]

Ejemplos de este tipo de discursos son también los que la murga uruguaya Falta y Resto elabora en algunas de sus composiciones, guiones de espectáculos o discursos que describen sus trabajos. En la divulgación de su espectáculo *Amor Rioplatense,* de 2006, afirmaban lo siguiente:

> Hay pueblos que han nacido para caminar unidos, a diario construyen y comparten su cultura y también se hermanan en el tiempo, convidándose sus mejores artistas. 'La Falta' invita a compatriotas de ambas márgenes del río a cantar juntos. (...) Viajando y cantando por toda la Argentina de este a oeste y de norte a sur, la murga uruguaya ha conquistado el corazón de los argentinos. Y es a ese corazón que convoca, igual que al de los orientales que viviendo en esta margen occidental del río sienten que el mismo sol ilumina las dos banderas. Salú compatriotas por nuestro amor rioplatense!!![10]

El examen de las metáforas, subrayan tanto lingüistas como antropólogos, es fundamental para comprender los conceptos que describen la experiencia. Como señala Duranti, los conceptos metafóricos permiten establecer conexiones entre distintos campos de experiencia y relacionar coherentemente hechos no relacionados de antemano ni necesariamente semejantes (Duranti, 2000: 66-67). En los estudios sobre prácticas musicales, es clásico el libro de Steven Feld (*Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, de 1982) donde analiza de forma inspiradora el uso de metáforas en la descripción de las experiencias musicales. En otro trabajo clásico sobre este tema (*Metaphors We Live By*, de 1980), Lakoff e Johnson destacan la función cognitiva y performativa de las metáforas, argumentando que su elaboración no es algún tipo de operación extraordinaria, asociada tan solo a la imaginación poética o limitada al lenguaje verbal. Para los autores son las metáforas estructurales las que inducen a la percepción de semejanzas en dominios diferentes, llevándonos a comprender algunos conceptos en los términos de otros (1991:14).

Por lo tanto, las metáforas de parentesco entre uruguayos y argentinos, o entre los géneros rioplatenses, tan frecuentes entre los músicos de este segmento como en las crónicas que describen sus trabajos, antes de ser un reflejo de alguna hermandad objetiva y con existencia a priori, pueden ser pensadas en su dimensión performativa al establecer relaciones, sea entre uruguayos y argentinos, sea entre los géneros que se asocian al Rio de la Plata. Dichas relaciones, generadas por movimientos de personas, de canciones a través de diferentes géneros, y que unen a uruguayos y argentinos así como a los géneros del Plata, pueden pensarse como líneas que hacen del Rio de la Plata un "lugar habitado" (Ingold, 2011: 148-

9 Tomado del libro que acompaña el CD de Adriana Varela y Jaime Roos, *Cuando el rio suena*, Universal- NDC, 2003

10 Tomado del sitio de internet del teatro ND Ateneo anunciando el espectáculo *Amor Rioplatense* en julio de 2006. http://ndteatro.com.ar/ [consultado 04/07/2006]

149). Esos cruces de personas que atraviesan el río, que circulan por proyectos en diferentes géneros rioplatenses, así como las canciones que son sucesivamente versionadas según las prescripciones de géneros identificados con una u otra orilla, relacionan y unen puntos sueltos de un espacio abstracto que a través de estas líneas se torna lugar. Líneas que son producto de historias de idas y vueltas, de versiones en las que resuenan antiguas canciones, líneas que ayudan a "cruzar el charco".

REFERENCIAS

Ayestarán, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.

Del Priore, Oscar y Amuchastegui, Irene. 2003. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar.

Duranti, Alessandro. 2000. Antropología Lingüística. Madrid: Cambridge University Press.

Eco, Umberto. 1976. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression*. Philapdelphia: University of Pennsylvania Press.

Fornaro, Marita. 2013. "Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción". En Vargas, Herom, et al. (orgs.). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), pp. 265-280.

Gordillo, 2010. "Deseando otro lugar: reterritorializaciones guaraníes." En Gordillo, G. Y Hirsch, S. (orgs.), *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa*. Buenos Aires: Flacso-La Crujía, pp. 207-236.

Gupta, A y Ferguson, J. 1997. "Culture, Power, Place. Ethnography at the End of the Era"; "Beyond Culture: Space, Identity and the Politics of Difference". En Gupta A. y J. Ferguson (orgs.) *Culture, Power and Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke University Press, pp. 1-51.

Ingold, Tim. 2011. "A Storied World", "Against Space: Place, Movement, Knowledge", en *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge, pp. 141-155.

Lakoff, G. e Johnson, M. 1991 [1980]. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1996. "A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.

_____.1999. "Músicas latino-americanas hoje: musicalidades e novas fronteiras", en Torres, Rodrigo (org.) *Música Popular en América Latina, Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Santiago de Chile: Fondart.

OIM (Organización Internacional para las migraciones). 1997. *El perfil de los uruguayos censados en la Argentina en 1991*. Buenos Aires: OIM.

Portes, Alejandro. 1989. "Contemporary Immigration: Theoretical Perspectives on its Determinants and Modes of Incorporation", *International Migration Review*, vol.23, nº3, 1989.

Discos

Adriana Varela y Jaime Roos. 2003. *Cuando el río suena*. Buenos Aires: Universal-NDC. CDND 444.

Afrocandombe. 2001. *Suena el río*. Buenos Aires: Rigor Records. 006CD.

LA REPRESENTACIÓN MUSICAL DE LA IDENTIDAD NACIONAL Y REGIONAL ENTRE JÓVENES UNIVERSITARIOS Y PREUNIVERSITARIOS DE CHIAPAS

María Luisa de la Garza Chávez

María Luisa de la Garza es profesora en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Líneas principales de investigación: Ética y cultura popular, Música y (trans)nacionalismo, Corridos. Contacto: mluisa_delagarza@yahoo.es. Este trabajo y la participación en el XI congreso de la IASPM-AL se realizó con apoyo de los proyectos “Fronteras poéticas / Poéticas de la frontera” (PROMEP-SEP 103.5/13/5273) y “Fuentes de las influencias culturales de la frontera norte en la frontera sur: el caso de los corridos, la música de banda y sus bailes asociados” (CONACYT C000/509/14).

Héctor Grad Fuchsel

Héctor Grad Fuchsel es profesor de Antropología Social en la Universidad Autónoma de Madrid. Líneas principales de investigación: Valores personales, construcción de la identidad nacional, su relación con identidades regionales y supranacionales, y su efecto sobre las relaciones interétnicas y las ideologías multiculturales. Contacto: hector.grad@uam.es.

Con base en los resultados de una encuesta aplicada a jóvenes de cinco regiones del estado de Chiapas, se analiza el relativo consenso o diversidad en la asociación de una música a un territorio determinado, en este caso tanto al Estado-nación (México) y a la entidad federativa (Chiapas). Se consideran, además de la variable regional, las variables de nivel educativo (enseñanza media superior y superior) y sexo (varones y mujeres). Se comparan las respuestas sobre los géneros y estilos interpretativos que consideran que en la actualidad representan a estos territorios, con las propuestas que hacen cuando se reconocen inconformes con la representatividad actual.

PALABRAS CLAVE: Música e identidad nacional, música regional, jóvenes, transnacionalismo

Com base nos resultados de uma pesquisa com jovens de cinco regiões do estado de Chiapas, pretende-se analisar o relativo consenso ou diversidade na associação da música a um determinado território, neste caso, tanto o Estado-nação (México) quanto a unidade federativa (Chiapas). São consideradas, além das variáveis regionais, nível de educação (ensino médio e superior) e sexo (masculino e feminino). São postas em comparação respostas sobre os gêneros e os estilos interpretativos que considerem que representativos, atualmente, destes territórios, com as propostas que se fazem quando aqueles se reconhecem insatisfeitos com a sua forma representatividade atual.

PALAVRAS-CHAVE: Música e identidade nacional, música regional, juventude, transcionalismo

1. INTRODUCCIÓN

La construcción de los estados y los grupos nacionales incluye una dimensión simbólica que se ve reflejada tanto en la construcción social de creencias y representaciones sociales del grupo nacional como en el desarrollo de identidades sociales ligadas a ese grupo (cf. Hobsbawm y Ranger 2002; Thiesse 2010). La asociación de distintas prácticas, como la música, a una determinada región o grupo nacional ha sido históricamente parte de ese proceso, y lo sigue siendo hoy, a pesar de la desterritorialización, las migraciones y las diversas formas de hibridación cultural producto de la globalización (Biddle y Knights, 2007; Madrid, 2011; Vertovec, 2002). En México, el "nacionalismo banal" (Billig 1995) se cultivó enfáticamente, sobre todo en los primeros gobiernos posrevolucionarios, procurando –y obteniendo– la identificación y la percepción de la nación como-grupo *realmente* existente (cf. Miller 1998; Pérez Montfort 1999). Sin embargo, el llamado "nacionalismo revolucionario" comenzó a hacer aguas a fines de los años 70 ante el avance de las políticas neoliberales y el auge del discurso global de los nacionalismos de las minorías culturales frente al nacionalismo del Estado (cf. Bartra 1987; Vizcaíno 2004; O'Toole 2007). Con este telón de fondo y considerando las recientes transformaciones políticas y sociales de Chiapas –inicio de la emigración internacional, aumento de la migración interna e incremento de la inmigración de llegada y de paso; cosmopolitismo internacionalista, militarización y "modernización" contrainsurgente–, en el año 2010, en el marco de un proyecto sobre las transformaciones del gusto musical en Chiapas, quisimos ver qué músicas asociaban los jóvenes al Estado nacional (México) y a la entidad federativa (el estado de Chiapas), y qué consenso o diversidad había en ello. Con esa finalidad, se aplicó una encuesta en 5 regiones de Chiapas a estudiantes de instituciones públicas de enseñanza media superior y superior. La encuesta abordaba diferentes cuestiones relacionadas con los gustos e imaginarios musicales, y uno de los apartados indagaba sobre la (o las) músicas que los chicos consideraban representativas de su estado y del país. Las cuatro preguntas abiertas cuyas respuestas analizamos aquí, fueron las siguientes: 1) ¿Cuál consideras que es hoy la música representativa de Chiapas? 2) ¿Crees que debería ser otra la música representativa de Chiapas? Di cuál. 3) ¿Cuál consideras que es hoy la música representativa de México? 4) ¿Crees que debería ser otra la música representativa de México? Di cuál.[1]

Los muchachos que respondieron al menos a una de estas cuatro preguntas fueron 1318, distribuidos, por regiones y nivel educativo, del siguiente modo:

	CENTRO	ALTOS	SIERRA	SOCONUSCO	SELVA
Nivel medio superior	111	212	149	146	205
Nivel de superior	104	90	109	98	94

TABLA 1. Encuesta "Gustos musicales en Chiapas": Tamaño de muestra por regiones.

Como las preguntas eran abiertas, recibimos muy diversas respuestas, que abarcaron géneros, canciones, ensambles musicales, estilos interpretativos y nombres de artistas.[2]

1 Este trabajo continúa el presentado en la edición anterior del congreso de la IASPM-AL, en el cual se abordaron principalmente las dificultades para establecer las categorías de análisis y, en las líneas de interpretación, el foco se puso en la región Altos. La incorporación al proyecto de Héctor Grad Fuchsel ha permitido, entre otras cosas, fortalecer el manejo estadístico de los datos, de manera que aquí se considera, además del *corpus* recogido en el ciclo 2010-2011, la información recabada en 2014 con la finalidad de equiparar las muestras de las cinco regiones.

2 Fueron 77 respuestas distintas las que recogimos para la pregunta sobre la música que consideraban actualmente representativa de Chiapas, y 107 respuestas distintas a la pregunta de cuál debería ser la música representativa del estado. En cuanto a la música representativa de México, recibimos 82 respuestas distintas referidas al momento actual, y 97 en relación con la música que consideraban que debería representar al país.

Considerando los géneros y los "estilos interpretativos" (Madrid, 2013a: 74)[3] que resultaron ser relativamente significativos para alguno de los dos ámbitos territoriales que estábamos considerando, establecimos 10 categorías principales:

Música ranchera	Música de banda	Música norteña	Duranguense	Pop
Música de marimba	Música folclórica	Música tropical	Reguetón	Rock

TABLA 2. Encuesta "Los gustos musicales. Su pervivencia y su transformación": Categorías de análisis para respuestas abiertas.

2. LAS MÚSICAS REPRESENTATIVAS DE CHIAPAS Y DE MÉXICO

En las respuestas de los jóvenes hay diferencias significativas en la frecuencia relativa con que se cita cada género o estilo interpretativo, según se refieran a México o a Chiapas, lo que evidencia diferentes construcciones de la identidad musical del estado federado y del Estado-nación (ver Gráfica 1). En relación con la música que consideran representativa de México, las respuestas muestran un relativo consenso en dos géneros: la música ranchera y la música de banda. Esta configuración reflejaría la *fronterización* de la identidad nacional (Ramírez-Pimienta, 2011), proceso en el que el mariachi –el ensamble típico de la canción ranchera– iría cediendo lugar a formaciones musicales tradicionales de los estados del norte de México, como la *banda*, que de la zona de Sinaloa cruza a los Estados Unidos, se populariza en un formato moderno (electrificado) y vuelve a México con gran fuerza y legitimación, respaldada por una industria del espectáculo que se transformó merced a las dinámicas económicas y culturales que acompañaron al Tratado de Libre Comercio para América del Norte, firmado en 1994 (Simonett, 2001; Hutchinson, 2007).[4]

El tercer lugar como música representativa del Estado-nación lo ocupa el Pop, en lo que parece un afán cosmopolita de base urbana que sigue la tradición del bolero y la balada, géneros que crecieron en oposición al tipo de "autenticidad rural" asociada al mariachi y a la música ranchera y que, junto con el Pop latino, pertenecen al complejo de la canción romántica (Madrid 2013a: 39).

En cuanto a Chiapas, el estilo interpretativo rotundamente hegemónico es la marimba, que en los años 50 y 60 del siglo pasado se difundió ampliamente y se estableció como la música "típica" de todo el estado.[5] En segundo lugar se sitúa la música de banda –que se ha robustecido tanto en su formato tradicional (Gómez 2009) como en el moderno (López, De la Garza y Ascencio, 2009)– y, en tercer lugar, la "música folclórica". En esta última categoría incluimos desde el formato instrumental que utilizan en ceremonias rituales distintos grupos indígenas de la región –como el tambor y el pito, o el arpa–, hasta la "música regional", por ser una denominación que se enmarca dentro de las mismas prácticas que establecieron, desde principios del siglo XX, lo que había que entender por música "vernácula", "folclórica" e "indígena" (cfr. Alonso 2008a).

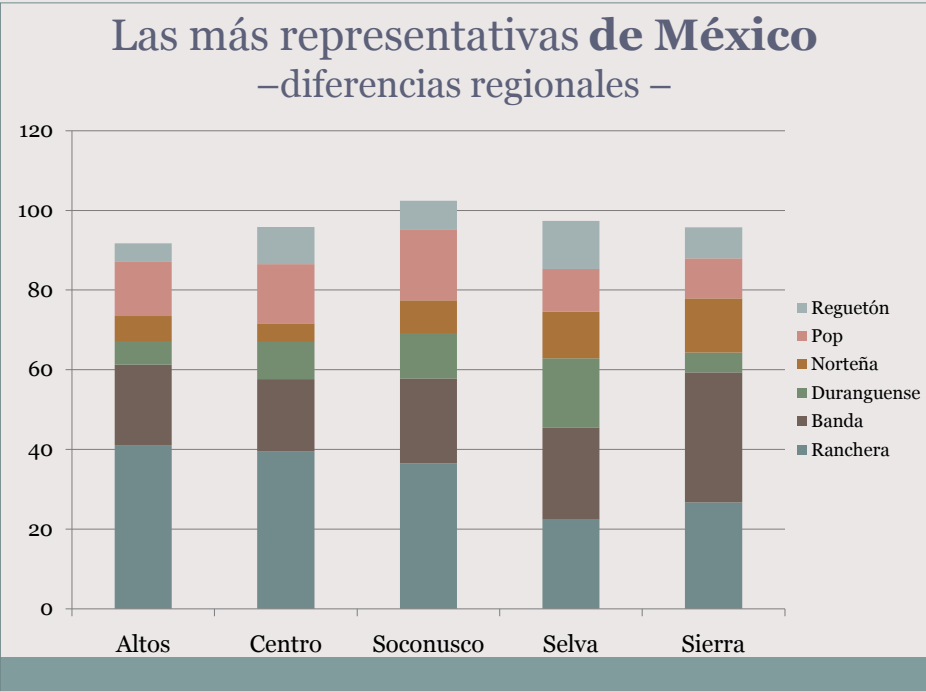
3 Con "estilos interpretativos" (*performance styles*), Alejandro Madrid se refiere a esas agrupaciones con tradiciones y sonoridades particulares que incluyen en su repertorio diversos géneros musicales, como son los grupos norteños, las bandas o los conjuntos tropicales.

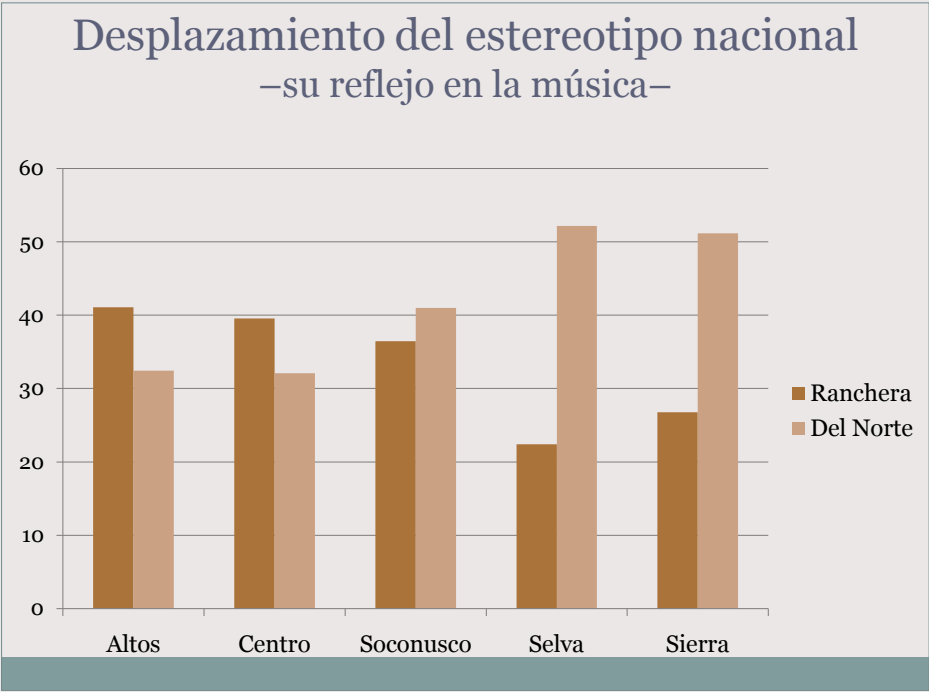
4 Para conocer de los orígenes, la evolución y el significado del mariachi tanto en México como fuera del país se recomiendan *El mariachi* (Jáuregui 2007), y *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture* (Sheehy 2006).

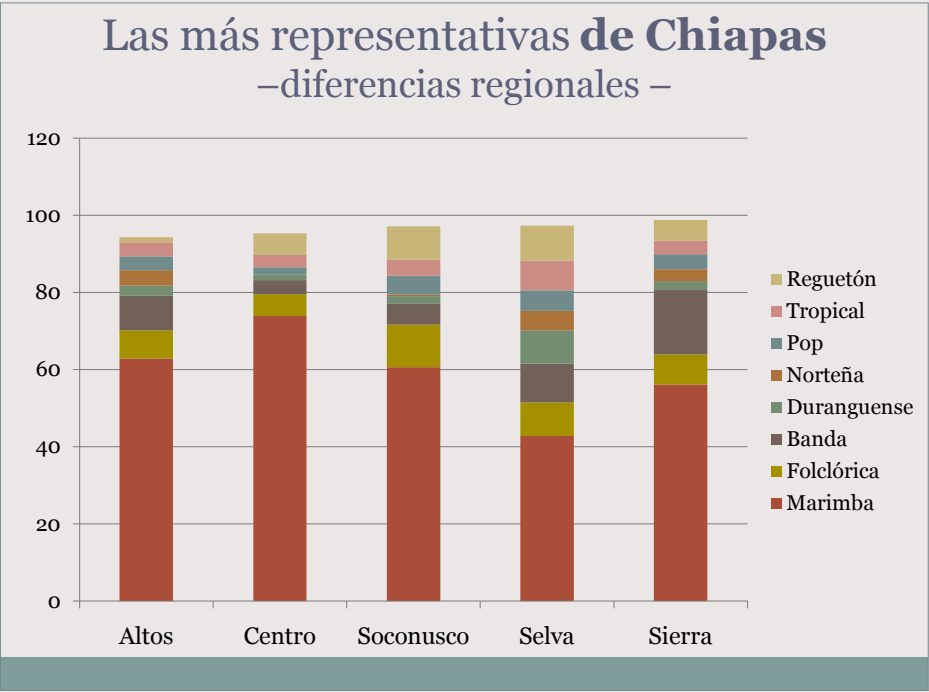
5 Cuenta Marina Alonso que la marimba llegó a ser reconocida como música tradicional indígena, aunque unos años antes se había denunciado su penetración por amenazar a los formatos tradicionales como el del pito y el tambor (Alonso, 2008b). Más sobre el proceso de institucionalización de la marimba como el instrumento "propio" de Chiapas, pueden verse Kaptain 1991 y López 2006.

GRÁFICA 1. Músicas representativas de México y de Chiapas: Principales géneros y estilos musicales.

3. DIFERENCIAS REGIONALES

Al comparar las cinco regiones de estudio encontramos que, en relación con la música considerada como representativa de México, hay tres regiones donde la música ranchera es claramente hegemónica: las regiones Altos, Centro y Soconusco, y dos regiones en las que la música ranchera es igual o sensiblemente menor que la música de banda (véase la gráfica 2). El primer grupo de regiones son zonas que tradicionalmente han tenido más servicios, son las más cosmopolitas, económicamente las más dinámicas y en las que las instituciones de gobierno han tenido históricamente mayor presencia: en la región Centro está Tuxtla Gutiérrez, la capital política del estado; en la región Altos está San Cristóbal de Las Casas, también llamada la "capital cultural", y en el Soconusco tenemos a Tapachula, importantísimo enclave económico. Las otras dos regiones, Selva y Sierra, han padecido –y siguen padeciendo– una gran precariedad de recursos y de servicios, incluidas las "cabeceras municipales"; en las últimas décadas, además, ha habido un alto índice migratorio al norte, han aumentado los asentamientos militares (con personal que procede de diversas zonas del país), y es donde se registra la mayor influencia de "Los Zetas", ese grupo más que delincuencial surgido en el noreste del país.

GRÁFICA 2. Música representativa de México por regiones de Chiapas

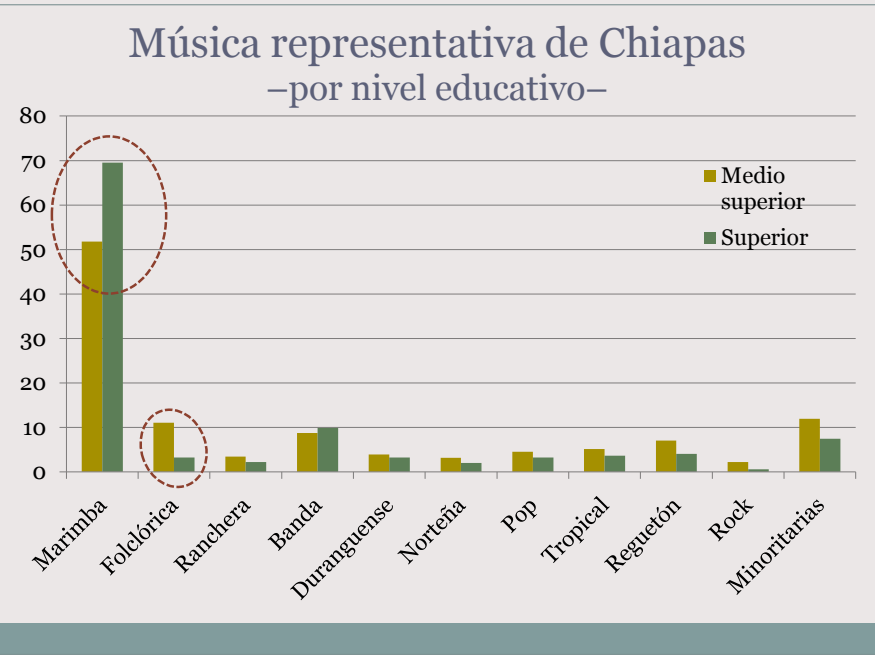
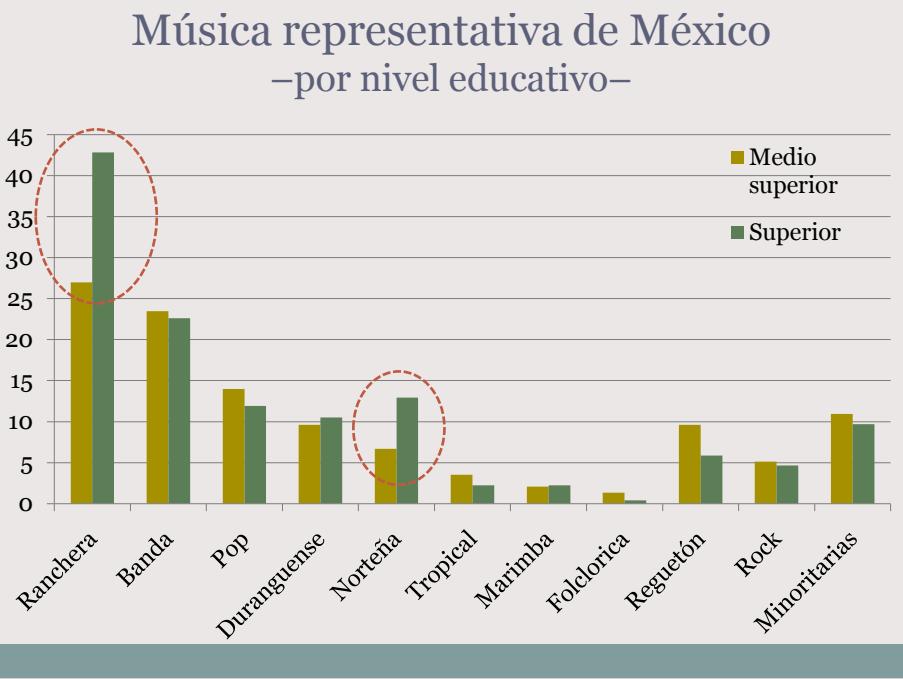
Si agrupamos los tres estilos performativos "del norte" (la música de banda, la música duranguense y la música norteña) y los comparamos con la música ranchera, atestiguamos claramente el desplazamiento de la sonoridad estereotípica –el mariachi– por las sonoridades "norteñas", dos de las cuales eran músicas regionales del noreste y del noroeste[6], y la tercera, aunque con nombre de un estado norteño (Durango) y aires rítmicos de la tradición musical mexicana, surge en los suburbios de Chicago, desde donde viaja, a través de los medios y con los migrantes, hasta Chiapas (véase la gráfica 3).

GRÁFICA 3. Principales músicas representativas de México por regiones de Chiapas: la música ranchera *vs*. los estilos "del norte" (música de banda, duranguense y la llamada propiamente música "norteña").

En relación con la música considerada representativa de Chiapas, es en la región Centro donde hay más consenso acerca de la música construida como típica –la marimba–, y donde, en consecuencia, menos espacio tienen otros estilos interpretativos. Por el contrario, en la región Selva es donde menos consenso hay, y donde el peso de las opciones minoritarias está más equitativamente distribuido (ver la gráfica 4). Esto podría deberse a que, frente al creciente arraigo de las músicas "del norte", estaría la tradición cultural compartida con Tabasco en las tierras bajas que miran hacia el Golfo de México, donde las músicas caribeñas –y "tropicales" en general– han tenido siempre mucho predicamento. A esta tradición "costeña" atribuimos la importancia relativa de las músicas con mayor *sabrosura* para bailar: la música tropical, el duranguense y el reguetón.

GRÁFICA 4. Música representativa de Chiapas por regiones.

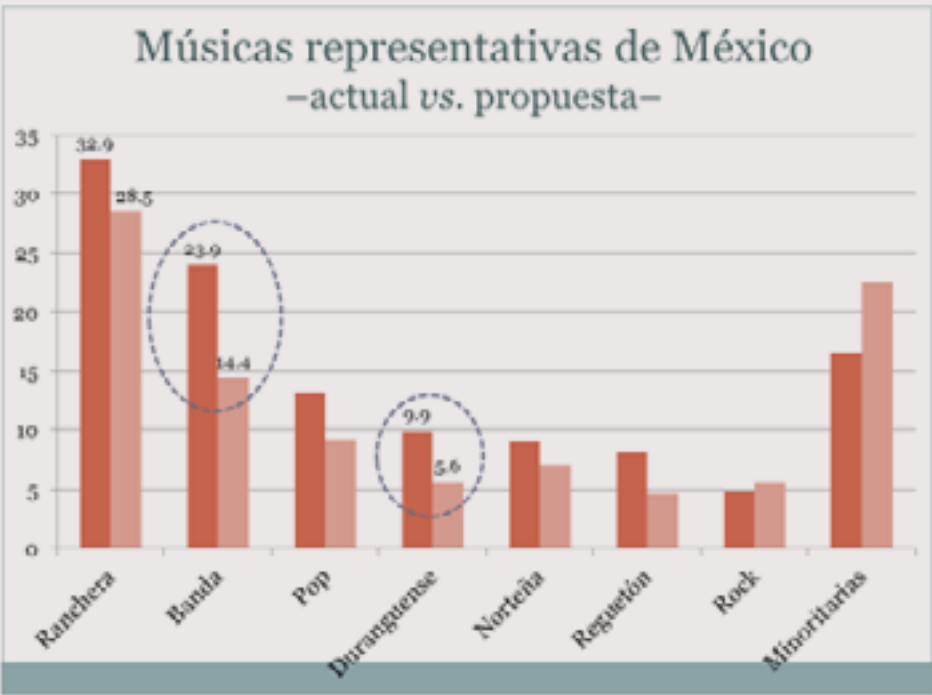
6 La música propiamente llamada "norteña", de la región compuesta por los estados nordestinos de Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila y el valle del sur de Texas; y la música de banda, en los estados de Sinaloa, Durango y Zacatecas.

4. EL SEXO Y EL NIVEL EDUCATIVO

Al analizar las preferencias de hombres y mujeres no se encontraron diferencias significativas; en cambio, si las hubo en relación con el nivel educativo. Según se puede observar en las gráficas 5 y 6, entre los muchachos de mayor edad hay más consenso sobre la música construida como "típica" de Chiapas y de México (la marimba y la ranchera, respectivamente), mientras que los más jóvenes tienden a elegir las minoritarias con mayor frecuencia. Es de notarse que la alusión a la música folclórica sólo aparece en relación con Chiapas (y no con México), y que prácticamente solo los preuniversitarios la eligen. Habría que explorar si la razón es que tienen más cerca la escuela primaria –donde se hacen festividades con "bailes regionales" que repasan el folclor de todo el país–, si la mayor educación genera una distancia de clase –en el sentido de que estas músicas están asociadas a sectores poblacionales con muy poca educación formal–, o si simplemente es una cuestión de maduración, es decir, que los mayores tienen más consolidados los estereotipos y son más conscientes lo hegemónico.

Esta consciencia del papel del *tiempo* como elemento que sustentaría "lo típico" estaría reforzada por el hecho de que, en relación con la música que consideran representativa de México, los más mayores eligen en una proporción más amplia a la música del norte que ha tenido mayor presencia en todo el territorio nacional desde hace más décadas: la música norteña –frente a los otros dos estilos interpretativos que sólo en tiempos recientes han alcanzado todos los rincones del país: la música de banda y el duranguense (ver gráfica 6). En este sentido, los mayores tienden a categorizar como *típicos* los géneros que reconocen como más *antiguos* en términos de tiempo de circulación.

GRÁFICA 5. Música representativa de Chiapas: Enseñanza media superior *vs*. superior.

GRÁFICA 6. Música representativa de México: Enseñanza media superior *vs*. superior

5. LA REPRESENTACIÓN ACTUAL *VS.* LA REPRESENTACIÓN IDEAL

El análisis de las respuestas a las preguntas sobre si la música representativa de Chiapas y de México debería ser otra o seguir siendo la misma revela un cierto distanciamiento del discurso hegemónico, especialmente en relación con Chiapas, ya que la frecuencia relativa con que se elige la música de marimba baja de 58.4% a 47.5%.[7] Sin embargo, las opciones minoritarias pujantes no parecen ser la opción deseada. En particular, parece claro que entre los jóvenes de esta frontera sur resulta poco atractiva la posibilidad de que acaben imponiéndose como representativas de "lo mexicano" las sonoridades de la frontera norte, ya que es estrepitosa la bajada de la música de banda como representativa de México (de 23.9 a 14.4), y la elección de la música duranguense también disminuye casi a la mitad, de 9.9 a 5.6 por ciento. (Véase la gráfica 7.)

GRÁFICA 7. La música que consideran representativa de México en la actualidad *vs.* la que les gustaría que lo fuera.

En relación con la música que desearían que fuera representativa de Chiapas, aunque la ruptura con el discurso hegemónico es mayor que en relación con México, sigue habiendo un amplio consenso en torno a la marimba, ya que la eligieron en el plano de lo ideal 47.5% del total de los jóvenes. De entre las minoritarias, el único crecimiento destacable es el del rock, al que sólo 1.3% consideran que es la música que representa a Chiapas pero que, en el plano de lo ideal, 3.6% de los jóvenes lo eligen como el género que les gustaría que representara al estado.[8]

7 Estos porcentajes incluyen a quienes contestaron que la música representativa *no* debería ser otra que la que señalaron como actual. En esos casos, hemos considerado como deseado al género señalado como actual.

8 Aunque en la región de los Altos hace tiempo que se reconoce un movimiento pujante de rock indígena, las zonas donde el rock crece más notablemente del plano de lo real al ideal son el Soconusco (que pasa de 1.64 a 4.92) y, sobre todo, la zona Sierra, donde va de 1.55 a 5.04 por ciento el número de jóvenes que lo señalan como el género que les gustaría que representara a Chiapas.

REFERENCIAS

Alonso Bolaños, Marina. 2008a. *La invención de la música indígena en México*, Argentina: SB Ediciones.

_____. 2008b. "La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México". En: Latin American Network Information Center-etext Collection. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/mab.pdf> [Consultado: 4 de diciembre de 2014]

Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

Biddle, Ian y Vanessa Knights. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. England / USA: Ashgate.

Billig, Michael. 1995. *Banal nationalism*. Londres: Sage.

Gómez Lara, Horacio. 2009; "Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes", en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm 86, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 3-9.

Hobsbawm, Eric. y Ranger, Terence. (org.); *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002 [1983].

Hutchinson, Sydney. 2007. *From Quebradita to Duranguense. Dance in Mexican American Youth Culture*. Tucson: University of Arizona Press.

Jáuregui, Jesús. 2007. *El mariachi*. México: Taurus / INAH / CONACULTA.

Kaptain, Laurence. 1991. *Maderas que cantan*. Tuxtla Gutiérrez: Instituto Chiapaneco de Cultura.

López Moya, Martín de la Cruz. 2005. "El sonido de las marimbas y las políticas de la música en Chiapas". En *Versión*, núm. 16. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 257-167.

López Moya, Martín de la Cruz, María Luisa de la Garza y Efraín Ascencio Cedillo. 2009. "Del tambor y el pito a las tecnobandas: el caso de Teopisca, Chiapas". En *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm 85, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 107-111.

Madrid, Alejandro (org.). 2011. *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, Nueva York: Oxford University Press.

Madrid, Alejandro. 2013. *Music in Mexico. Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York: Oxford University Press.

Miller, Michael Nelson. 1998. *Red, White, and Green. The Maturing of Mexicanidad. 1940-1946*. El Paso: Texas Western Press.

O'Toole, Gavin. 2007. *The Reinvention of Mexico. National Ideology in a Neoliberal Era*. Liverpool: Liverpool University Press.

Pérez Montfort, Ricardo. 1999. "Un nacionalismo sin nación aparente (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)". En: *Política y Cultura*, nº 12, pp. 177-193.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2011. *Cantar a los narcos: Voces y versos del narcocorrido*. México: Editorial Planeta.

Sheehy, Daniel. 2006. *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York: Oxford University Press.

Simonett, Helena. 2001. *Banda. Mexican Musical Life across Borders*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Thiesse, Anne Marie. 2010. *La creación de las identidades nacionales. Europa: Siglos XVIII-XX*. Madrid: Ézaro.

Vertovec, Steven y Robin Cohen. 2002. "Introduction: conceiving cosmopolitanism". En *Conceiving cosmopolitanism: Theory, context and practice*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-22.

Vizcaíno Guerra, Fernando. 2004. *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, México: UNAM.

MÚSICA Y RESISTENCIA EN LA SOCIEDAD DE SOCORROS MUTUOS "UNIÓN DE CARPINTEROS Y EBANISTAS DE CONCEPCIÓN" EN LOS AÑOS 70 Y 80

Mauricio Valdebenito

Mauricio Valdebenito, intérprete en Guitarra y Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Investigador y académico en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Conservatorio de Música de la Universidad Mayor. Áreas de investigación: música latinoamericana, historia social, estudios de performance y análisis de músicas populares. www.mauriciovaldebenito.scd.cl; www.ensambleserenata.scd.cl Contacto: mvalde67@gmail.com.

Este trabajo expone cómo las nociones de aislamiento y lejanía configuran un modo de entender el espacio en que Concepción se construye como unidad histórica. Y durante la dictadura militar de 1973, cómo, a pesar de la represión, fue posible una acción de resistencia por parte de un grupo de jóvenes que a través de la acción política, gestión y creación musical, y desde una sociedad mutualista, pudieron generar un espacio alternativo y opositor en esta ciudad.

PALABRAS CLAVES: territorio, dictadura, mutualismo, resistencia cultural.

Este trabalho descreve como as noções de *aislamiento* e *lejanía* são uma forma de entender o espaço no qual a cidade de Concepción é construída como uma unidade histórica. E como, durante a ditadura militar, em 1973, apesar da repressão, foi possível uma ação de resistência por parte de um grupo de jovens que, por meio da ação política, gestão e criação musical, e de uma sociedade de ajuda mútua, puderam gerar um espaço alternativo e opositor nesta cidade.

PALAVRAS-CHAVE: territorio, ditadura, mutualismo, resistência cultural

1. INTRODUCCIÓN

En su artículo titulado "¿Musicologías?", Leonardo Waisman señala que en consideración a los recientes enfoques de la epistemología de la historia, "su campo está formado por una red casi infinita de relaciones entre acontecimientos". De tal forma que "estos no son definibles en sí mismos, sino que son los puntos de entrecruzamiento entre dos o más hilos de la red". Por lo tanto, "lo que puede hacer la historia es crear ´intrigas´, o sea, seguir uno de los hilos de esta trama y exponer la lógica de este hilo" (Waisman, 1989:24). Esto es lo que se plantea este trabajo, a propósito de lo hechos ocurridos en la Sociedad de Socorros Mutuos "Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción" desde mediados de la década de 1970 hasta comienzos de la década de 1980. Hechos que relacionan el acontecer político y social de Concepción y los empeños de un grupo de jóvenes que, nutridos de la experiencia política que significó el gobierno de la Unidad Popular, se dieron a la tarea de realizar diversas actividades artísticas alternativas a los discursos oficiales, principalmente musicales, desde la sede de esta Sociedad de Socorros Mutuos (en adelante "Carpinteros y Ebanistas").

2. CONCEPCIÓN

En su *Historia de Concepción 1570 – 1970*, Fernando Campos Harriet se refiere a Concepción como una ciudad "sin continuidad material". Devastada y reconstruida una y otra vez hasta su actual emplazamiento en el valle de La Mocha luego del terremoto de 1751,

> cada cien años, la ciudad fue borrada de la faz de la tierra. Mientras París ha tenido una sola catedral en 800 años, Concepción, en la mitad de ese tiempo, ha construido siete. La continuidad material no ha existido. Los terremotos de 1570, 1667, 1751, 1835, 1939, 1960, los incendios y saqueos de los indígenas, el paso arrasador de la Guerra a Muerte. Catástrofes telúricas o guerreras han querido cercenar una u otra vez el hilo del existir pencopolitano. Concepción es la ciudad a la cual el lado adverso intentó cortar la corriente vital, siete u ocho veces en el curso de su historia. (Víctor Solar Manzano en Campos Harriet 1980: 9)[1]

Efectivamente, a los desastres naturales debidos en su mayoría a la naturaleza sísmica de su suelo, se agrega un elemento consustancial a su origen y emplazamiento. Concepción fue por tres siglos ciudad fronteriza que, demarcada por los márgenes del río Bío-Bío[2], delimitó el dominio español por un lado, y mapuche por el otro.

> La guerra interminable que se prolonga tres siglos, hace necesaria la permanencia de Concepción: no puede, no debe desaparecer. Es el bastión de España frente al indio patriota y belicoso, sobre todo después de la destrucción de las "ciudades de arriba" – las del Sur – al finalizar el siglo XVI. (Campos Harriet 1980: 31)

Durante la Colonia, el desarrollo económico y urbano de la ciudad se explican por su proximidad con el puerto de Talcahuano y la producción de trigo. Posteriormente, la explotación de yacimientos de carbón convirtieron a Concepción y sus alrededores en un importante centro de desarrollo minero e industrial exportador que significó también el surgimiento y consolidación de un importante movimiento social obrero.

Actualmente, Concepción es parte de la Región del Bío-Bío, capital de la Provincia del mismo nombre, y es uno de los polos industriales más importantes del país.

1 Podemos agregar además, por último, el terremoto y maremoto del 27 de febrero de 2010.

2 En lengua mapudungún, dos veces ancho.

3. SOCIEDADES DE SOCORROS MUTUOS

Las Sociedades de Socorros Mutuos surgen en Chile a mediados del siglo XIX; su propósito fundamental es la búsqueda del bien común a partir de la organización gremial y ayuda recíproca entre obreros y artesanos. Vinculados fundamentalmente al espacio urbano, estas sociedades agruparon a una parte importante del mundo popular que de esta forma, y en virtud de un ejercicio solidario, pudo hacer frente a la precarización de la vida y el trabajo que se imponen en una sociedad capitalista. María Angélica Illanes advierte que "no es extraño que, habiendo calificado la historiografía del movimiento obrero a las Sociedades de Socorros Mutuos como su ´pre-historia´, muy poco se haya conocido acerca de ellas" (Illanes 1990: 7). Por otra parte, para Gabriel Salazar y Julio Pinto, el artesanado chileno del siglo XIX debe entenderse como un actor social que

> habría pertenecido claramente al mundo de lo popular, constituyendo una suerte de "aristocracia laboral" que tempranamente tomó conciencia de su potencialidad social y de los derechos que le asistían para aspirar a un mayor reconocimiento de sus capacidades como actor histórico. (Salazar y Pinto 1999: 71)

Prueba de lo anterior lo constituyen las diferentes organizaciones de obreros y artesanos que agruparon los diferentes oficios ejercidos principalmente en los asentamientos urbanos del Chile decimonónico, empujadas por "la profunda crisis del capitalismo industrial" que desde Europa se hizo sentir fuertemente en Chile y Latinoamérica en los años de 1870 (Illanes 1990: 79). Es también a partir de esta década que se diversifica territorialmente y por oficios la organización obrera y artesanal en el país; filarmónica de obreros, carpinteros, ebanistas, cigarreros, albañiles, canteros y estucadores, pintores, conductores de carruajes, repartidores de cerveza, relojeros y joyeros, peluqueros, zapateros, sastres, carroceros, tipógrafos, entre muchas otras, diseminadas por buena parte del país; Valparaíso, Parral, Coquimbo, Melipilla, Concepción, San Felipe, Quillota, Limache, etc. (Illanes 1990: 80-106).

Será a partir de 1880 que este amplio universo social "estará marcado en dos movimientos combinados e interdependientes: la sociedad de socorro mutuo y la opción política de clase" (Illanes 1990: 90). El desarrollo de la lucha social con conciencia de clase decantará en lucha política que dará origen a partidos políticos clasistas que, en el ruedo de las contiendas electorales jugarán su opción por realizar las transformaciones que mejoren sus condiciones de vida[3]. Las sociedades de socorros mutuos, por su parte, tenderán a un desarrollo hacia adentro, fundado principalmente en la ayuda mutua y procurando la protección de sus afiliados antes que la transformación de la sociedad. Esto incidirá fuertemente en la aparente invisibilización de estas organizaciones en las primeras décadas del siglo XX, cuando el movimiento obrero con conciencia de clase comience a ser protagonista de una lucha social que buscará la concertación de amplios sectores de trabajadores agrupados esta vez en federaciones y centrales obreras. Movimiento que decantará más tarde en el gobierno de la Unidad Popular de 1970.

3.1. Sociedad de Socorros Mutuos "Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción"

La Sociedad de Socorros Mutuos "Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción" fue fundada en 1903 y obtuvo su personalidad jurídica en 1904. Aunque reducida en el número de asociados, esta Sociedad logró, en sus inicios, mantener social y financieramente una organización que hasta hoy permanece como señal elocuente de superación y sentido solidario. Para la década de 1920 la Sociedad de Socorros Mutuos logra llevar a cabo no solo la

3 Federación Obrera, Confederación Obrera de las Sociedades Unidas, Partido Obrero "Francisco Bilbao", Gran Federación Obrera de Chile y el Partido Obrero Socialista.

consolidación de su aparato organizacional con la legalidad de sus estatutos, sino que además obtiene el terreno donde construir su sede y llevar adelante importantes iniciativas asistenciales, sociales y educacionales. Desde entonces "Carpinteros y Ebanistas" se encuentra ubicada en la calle Aníbal Pinto Nº 1764.

4. CHILE EN DICTADURA

Con el Golpe de Estado de 1973, Chile experimenta una violenta transformación que Gabriel Salazar y Julio Pinto han denominado el "desalojo del poder" del movimiento popular y político del gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende (Salazar y Pinto 1999: 122). La Dictadura militar se da a la tarea de aniquilar el movimiento social y re-direccionar al país hacia un modelo neoliberal que deja en manos del empresariado, la explotación y enajenación de los recursos naturales y la concentración de la riqueza como principales impulsores del desarrollo. Las consecuencias más dramáticas son en primer término la persecución y aniquilación de adherentes y simpatizantes al gobierno de la Unidad Popular, y con ellos el desmantelamiento de un tejido social que dio sustento al programa transformador del gobierno de Allende. Programa que en términos económicos algunos autores definen como de "hiperparticipación", por cuanto "incluyó a sectores no incorporados a las estructuras clásicas de representación social" (Valenzuela 1991: 25-26. En: Salazar y Pinto 1999: 123). Finalmente la derrota de Allende fue no solo del movimiento obrero que se identificó con él, sino que

> también fue la derrota de un mundo social popular más amplio que incluyó a mujeres, mapuches, pobladores y campesinos, sectores que la modernidad neoliberal sometió a profundas frustraciones y desgarros, pero también a desafíos: el de afirmar o redefinir la identidad popular en un contexto hegemonizado por la fuerzas del mercado y la globalización. (Salazar y Pinto 1999: 123)

El marco jurídico que hizo posible la transformación del Chile en Dictadura está contenida en la Constitución Política de la República de 1980. En sus Artículos Transitorios están expresadas muchas de las medidas represivas que el gobierno militar impuso desde su ilegítima promulgación[4].

Desde el mismo 11 de septiembre de 1973, el país vivió bajo el poder de bandos militares que regulaban el tránsito y permanencia de la población por el territorio nacional, como ejemplos: el "toque de queda", y entre los Artículos Transitorios, especialmente el Nº 24, que sancionó como facultad del Presidente de la República:

a) arrestar a personas hasta por el plazo de cinco días, en sus propias casas o en lugares que no sean cárceles, b) restringir el derecho de reunión y la libertad de información, c) prohibir el ingreso al territorio nacional o expulsar de él a los que propaguen las doctrinas a que alude el artículo 8º de la Constitución[5], d) disponer la permanencia obligada de determinadas personas en una localidad urbana del territorio nacional hasta por un plazo no superior a tres meses.

Por otra parte, la política cultural del gobierno militar declaraba: "el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas"[6]. Justificando en el plano de la representación

4 Estos artículos estuvieron vigentes hasta el advenimiento de la democracia, en 1990. Desde entonces esta carta fundamental ha sido parcialmente modificada.

5 Este artículo se refiere a la definición de actos terroristas y fue también modificado.

6 Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975: 25-37. En: Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". En: *Revista Musical Chilena*, nº 212, v. 63, p. 80.

simbólica, la anulación de un espacio de creación y reflexión intelectual, que de aquí en adelante existirá bajo la lógica de la censura, la autocensura y el control estatal cuidadoso de las diversas expresiones artísticas y culturales (Jordán 2009: 81- 82). Comienza de esta forma el exilio de muchos, y para los que permanecen en Chile, la aventura también dolorosa y exigente de resistir. Dos modos contrapuestos pero complementarios de vivir una vez más el aislamiento y la lejanía.

5. MÚSICA EN "CARPINTEROS Y EBANISTAS" EN LA DÉCADA DE 1970 Y 1980

Hacia fines de 1970, un grupo de jóvenes cuya adolescencia fue también protagonista del clima de agitación política y social que supuso la campaña y triunfo del gobierno de la Unidad Popular, se encontraban expectante ante el nuevo escenario que planteaba la dictadura. Concepción en las décadas de 1960 se constituyó, como señaláramos, en bastión de un importante movimiento estudiantil y obrero, y como resultado, tras el Golpe Militar fue víctima de una feroz represión militar[7].

Los hermanos Daniel y Carlos Zapata[8] fueron parte de esta generación juvenil de izquierda y militantes en las Juventudes Comunistas de Chile. Interrumpido el gobierno popular intuyeron una posibilidad de sobrevivencia de la organización política y se dieron a la tarea de ingresar y participar en organizaciones sociales de base que hicieran posible su re-articulación. Descabezadas las cúpulas de los partidos de la Unidad Popular, estas acciones respondieron a iniciativas aisladas pero con clara conciencia política. El primer paso fue comenzar una participación activa en el Club Deportivo "Plaza" que por esos años ocupaba algunas dependencias en la sede de "Carpinteros y Ebanistas". Fue esta participación lo que posibilitó el ingreso a esta sociedad mutualista.

Hacia 1977 en Concepción otras manifestaciones artísticas de claro cuño opositor a la dictadura se estaban comenzando a gestar como parte de acciones de jóvenes universitarios en diferentes locales de la ciudad y del país[9]. La primera acción "cultural" realizada en "Carpinteros y Ebanistas" en 1978 constituyó el comienzo de una serie de recitales, muchos de ellos realizados al modo de las "peñas", en que la música era acompañada por vino "navegado" y comidas típicas. El impacto que supuso este primer acto en "Carpinteros y Ebanistas" se tradujo en un aumento progresivo de asistentes y un empoderamiento en dicha sociedad por parte de estos jóvenes, particularmente de Daniel y Carlos Zapata y posteriormente Ricardo Pérez, quienes llegaron a ocupar cargos directivos. De lo anterior se desprende además las naturales tensiones entre los antiguos socios y los jóvenes integrantes que llevaron a cabo estas acciones. Las Sociedades de Socorros Mutuos son hasta hoy lugar de esparcimiento social y deportivo, adscritas a una pertenencia generacional y territorial de sus asociados (en su mayoría empleados y jubilados que poco o nada los vincula ya al gremio de los carpinteros y ebanistas) y por el barrio en que funcionan. Entre sus actividades más características está la práctica de la rayuela[10].

7 Cf. Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de 1990, conocido como Informe Rettig, además el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura de 2003, conocido como Informe Valech.

8 Daniel Zapata tiene a su cargo un negocio familiar de venta de artículos de oficina. Carlos Zapata estudió antropología en la Universidad de Concepción y se desempeña como académico de esta Universidad.

9 Hay una evidente sintonía y sincronía entre lo ocurrido en "Carpinteros y Ebanistas" en Concepción, y la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) en Santiago.

10 La rayuela es un deporte mayoritariamente masculino que en Chile funciona al alero de clubes sociales, deportivos y sociedades de socorros mutuos.

Las audiencias que, extrañas a esta sociedad en un comienzo, concurrieron hasta "Carpinteros y Ebanistas" lo hicieron fundamentalmente porque leyeron en ellas una acción artística de resistencia a la dictadura; la música que allí se presentó, los músicos que la animaron, y todo un aparato de promoción y organización daban cuenta de una acción opositora que sin declararlo, creaba y afianzaba lazos de afinidad y hermandad política que posteriormente daría cuerpo a un movimiento social abiertamente opositor[11].

Por esto, no debe extrañar las fricciones que debieron sortear sus organizadores para convencer de la pertinencia y viabilidad de estos actos a los antiguos mutualistas que creyeron ver amenazado su espacio social y recreacional. Con posterioridad, estos actos artísticos y culturales decantaron en un fortalecimiento en la creación de diversos talleres que motivaron la incorporación a esta sociedad de jóvenes vecinos del sector[12].

5.1. El Grupo de Experimentación Instrumental

Entre los numerosos artistas y músicos que se presentaron como parte de las actividades artísticas de "Carpinteros y Ebanistas" está el Grupo de Experimentación Instrumental (en adelante GEI). Integrado por estudiantes de música, odontología y medicina de la Universidad de Concepción, estos jóvenes músicos crearon un conjunto que, continuador de una búsqueda en sintonía a una estética que remite al clima de transformaciones vinculado a la Unidad Popular, en orden al encuentro entre músicos y compositores del llamado mundo de la música docta o académica con el mundo popular, propusieron una música de fuerte carácter chileno y latinoamericano, con uso de instrumentos provenientes de ambas tradiciones, aunque sin pretender un trabajo de investigación; quena, zampoña, charango, tiple y bombo, además de flauta traversa, guitarra (clásica y popular) y violonchelo fueron parte del instrumental del grupo. Lo integraron en sus inicios: Gina y Daniel Estrada en canto y guitarra, Francisco Vergara en percusión y tiple, Samuel Durán en flauta y percusión, Miguel Raurich en violonchelo, Juan Carlos Leal en charango y Guillermo Morales en quena y flauta. Posteriormente se integraron Pedro Millar en oboe, Leonardo Baeza en flauta y Edgardo Riquelme en percusión.

Los repertorios del GEI incluyeron creaciones originales y adaptaciones, en su mayoría de músicas de la Nueva Canción Chilena y del cancionero latinoamericano como: Violeta Parra, Luis Advis, Patricio Castillo, Gastón Soublette, Chico Buarque entre otros. Destacan también en su repertorio creaciones de uno de sus integrantes; se trata de las composiciones de Daniel Estrada, compuestas como piezas incidentales para la obra de teatro La Leyenda de Las Tres Pascualas de Isidora Aguirre.

Siendo una agrupación eminentemente acústica, el GEI expuso musicalmente en Concepción un modo de representación que imponía a su audiencia una escucha atenta y concentrada, como resultado de una actitud que convivía entre el hacer popular y académico, y convocaba por su repertorio, a públicos ligados a la cultura y sensibilidad de una izquierda chilena ilustrada[13]. Se trataba de una apuesta estética que decía sin nombrar, y cuidaba en no entregar señales explícitas de sus simpatías políticas[14]. A partir de septiembre de 1973 el terrorismo de estado generó un clima de conmoción que sirvió de base a una vida social teme-

11 Entre los artistas que se presentaron en "Carpinteros y Ebanistas" entre 1978 y 1984 destacamos a Pablo Ardouin, Nelson Álvarez "El Canela", Los Pejes, Alberto Cumplido, Daniel Estrada y Eva Harder, Los Hermanos Millar, desde Santiago llegaron los cantautores: Juan Carlos Pérez, Pedro y Eduardo Yáñez, entre muchos otros.

12 Otras actividades realizadas en "Carpinteros y Ebanistas" durante esos años por este grupo de jóvenes fueron: exposición de pintura con obras de Julio Escámez y prólogo de Pedro Millar, Ciclo de Cine, recitales de poesía a cargo de la actrices penquistas Olimpia Riveros y Brisolia Herrera.

13 Vestuario, uso de partituras y modos de ejecución en que lo académico convive con lo popular, son algunos rasgos performáticos que fundamentan esta apreciación.

14 De hecho, GEI es un nombre neutro, que no remite ni a tiempo, estilo o género musical alguno.

rosa que propició también conductas de autocensura. A los peligros de entregar información y sufrir reclusión, tortura o desaparecimiento por los organismos represivos[15], en lo musical, se advierte, desde la dictadura, una postura ideológica que por ejemplo vincula música andina, música comprometida o de protesta con ideas revolucionaras de inspiración marxista[16].

Hacia finales de la década de 1970 el GEI se presentó en diversos escenarios de Concepción, de ellos solo quedan registros sonoros sin editar de una actuación compartida con el grupo Ortiga en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción y una presentación en "Carpinteros y Ebanistas". Posteriormente sus integrantes y su estética sirvieron de base a otros grupos de similares características en Concepción, entre estos podemos nombrar al grupo Redes y Quorum. Aunque de corta duración, el GEI marcó una pauta de solapada acción política a partir de una propuesta musical de fuerte impronta universitaria que señaló un camino de resistencia política, a partir de un ejercicio en que lo musical actualizó una práctica y sensibilidad que lo vincula en su origen a corrientes estéticas e ideológicas anteriores a la dictadura militar en un contexto local.

6. REFLEXIONES FINALES

Los relatos acerca de la historia de la Sociedad de Socorros Mutuos "Unión de Carpinteros y Ebanistas de Concepción" en tiempos de dictadura han incorporado como suyo el acto de resistencia realizado por este grupo de jóvenes penquistas comprometidos en la lucha contra la dictadura militar. La aparente neutralidad de las Sociedades de Socorros Mutuos pudo, no obstante, permitir la realización de estas acciones por la pertenencia de los hermanos Daniel y Carlos Zapata al barrio donde hasta hoy funcionan el Club Deportivo "Plaza" y "Carpinteros y Ebanistas", y como resultado de una intención política de re-articulación y sintonía con jóvenes universitarios y profesionales de la ciudad.

Distancia y lejanía explican la indiferencia en los relatos locales de este periodo por parte del centro metropolitano de Chile. Buena parte de los estudios musicológicos sobre la música en dictadura, así como estudios sobre música y exilio, han sido abordados en su mayoría desde una perspectiva centralizada y institucional[17].

Concepción aparece una vez más como territorio distante y lejano de los discursos oficiales metropolitanos, y también como frontera que no logra ver la cultura y resistencia indígena que observa desde la otra orilla del Bío-Bío. No hay rastros de música mapuche en los repertorios de los músicos y conjuntos que, como el GEI, se presentaron en "Carpinteros y Ebanistas" en esos años. Sin embargo, hay referencias a músicas latinoamericanas provenientes de otras lejanas geografías, lo que confirma, de paso, esta extraña manera de vivir las tensiones que los problemas de identidad nos acarrean. Y fijan prácticas en que lo cultural, entendido como "el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (García Canclini 2004: 34), adquiere múltiples sentidos en un contexto específico de resistencia política local, en el sur Chile.

REFERENCIAS

Campos Harriet, Fernando. 1980. *Historia de Concepción 1570-1970*. Santiago: Editorial Universitaria.

Constitución Política de la República. 2010. Santiago: Editorial Jurídica.

15 Primero la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y luego la Central Nacional de Informaciones (CNI).

16 Cf. Jordán 2009: 80-82.

17 Ver Merino 2003.

Estrada, Daniel. *Entrevista concedida a Mauricio Valdebenito.* Concepción, 6 de septiembre de 2014.

García Canclini, Néstor. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad.* Barcelona: Gedisa.

Illanes, María Angélica. 1990. *La revolución solidaria. Historia de las Sociedades Obreras de Socorros Mutuos. Chile, 1840-1920.* Santiago: Colectivo de Atención Primaria.

Informe Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. 2003. Santiago. En línea. <http://www.memoriaviva.com/Tortura/Informe_Valech.pdf> [consultado el 15 de agosto de 2014]

Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. 1990. Santiago. En línea <http://www.gob.cl/informe-rettig/> [consultado el 17 de diciembre de 2014]

Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". En: *Revista Musical Chilena,* nº 212, v. 63, pp. 77-102.

Merino Montero, Luis. 2003. "1973 – 2003: Treinta años". En: *Revista Musical Chilena*., nº 199, v. 57, pp. 39-56.

Salazar, Gabriel, Pinto, Julio. 1999. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago: LOM Editores.

Waisman, Leonardo. 1989. "*¿Musicologías?*". En: *Revista Musical Chilena*. nº 172, v. 43, pp. 15-25.

Zapata, Carlos. *Entrevista concedida a Mauricio Valdebenito.* Concepción, 17 de febrero de 2014.

TERRITORIALIDADES SONORAS PERIFÉRICAS E RACIALIZAÇÃO: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA MÚSICA AMAZÔNICA ("RUA DOS PRETOS" E O TAMBOR DE CRIOULA)

Tony Leão da Costa

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor da Universidade do Estado do Pará (UEPA), contato: leaodacosta@yahoo.com.br.

Neste artigo pretendo discutir a música feita por imigrantes da cidade de Cururupu, estado do Maranhão, que habitam a periferia de Belém, capital do estado do Pará, na Amazônia Oriental brasileira. Em Belém, "rodas" de tambor de crioula, manifestação de origem afro-brasileira, passaram a ser realizadas por um grupo de maranhenses residentes em uma área conhecida como "Rua dos Pretos". A presença do tambor de crioula na periferia de Belém e a experiência da identidade negra na "Rua dos Pretos" delimitam uma territorialidade cultural e sonora especifica dentro do cenário urbano que, por sua própria presença, demarca uma narrativa alternativa frente à cultura hegemônica local.

PALAVRAS-CHAVE: territorialidades sonoras, racialização, tambor de crioula, música amazônica.

En este artículo pretendo discutir la música hecha por inmigrantes provenientes de la ciudad de Cururupu, estado de Marañón, que habitan la periferia de Belén, capital del estado de Pará, en la Amazonia Oriental brasileña. En Belén, "rodas" de "tambor de crioula", manifestación de origen afrobrasileña, pasaron a ser realizadas por un grupo de marañenses residentes en un área conocida como "Rua dos Pretos". La presencia del "tambor de crioula" en la periferia de Belén y la experiencia de la identidad negra en la "Rua dos Pretos" delimitan una territorialidad cultural y sonora especifica dentro del escenario urbano que, por su propia presencia, demarca una narrativa alternativa frente a la cultura hegemónica local.

PALABRAS CLAVE: Territorialidades sonoras, racialización, "tambor de crioula", música amazónica.

1. RUA DOS PRETOS

> O canal é uma referência para se encontrar a Rua dos Pretos, alcunha da Rua Bom Jesus I. (...). Padarias e botecos sem grandes atrativos integram a paisagem do lugar. Casas e comércios são protegidos por grades. Em qualquer dia da semana alguns habitués consomem cerveja, e peixes ardem em tachos. Nos finais de semana meninos jogam futebol nas ruas que apertam o canal, enquanto os mais velhos celebram o dia de folga ao som do brega, do samba ou do reggae (...).[1]

A descrição acima, retirada de uma matéria jornalística, nos possibilita uma viva impressão de um fragmento da periferia da cidade de Belém, capital do estado do Pará, na Amazônia oriental brasileira. *A priori*, descreve-se uma rua com características comuns a tantas outras ruas de periferias do Brasil e da América Latina: com "botecos sem grandes atrativos", moradores que tentam se proteger da violência urbana por meio do uso de grades em suas casas, o consumo de bebidas alcoólicas durante a semana e canais onde o saneamento básico ainda não chegou. Fala-se também da música ouvida pelos habitantes e frequentadores da rua, os sons que ajudam a conformar sua "paisagem sonora" (Schafer, 2011), em particular o brega, o samba e o *reggae*.

O "brega" é a denominação genérica a um conjunto de músicas que podem ser compostas em formas variadas, que vão do merengue ao calipso, passando por elementos do bolero e, hoje em dia, versões eletrônicas conhecidas pelo nome de "tecnobrega" ou "tecnomelody". Resumidamente o brega pode ser definido como a música popular massiva, a "música povão", ou a música de "mau gosto", na definição de muitos críticos e jornalistas apreciadores de outras vertentes musicais (críticos que compõe o que poderia chamar de pensamento hegemônico sobre a cultural local). Porém, no Pará, o termo brega tem uma conotação diferente junto à população que o aprecia, sendo geralmente positivado e associado à música para dançar e se divertir (Costa, 2013; Costa, 2014).

O samba, por sua vez, é a música popular nacionalizada via do Rio de Janeiro desde os anos 1930, particularmente a partir da hegemonia dos modernos meios de comunicação de massa sediados naquela cidade. Sua presença pode ser percebida cotidianamente em muitas festas de samba que ocorrem em vários bairros de Belém, algo que poderia ser chamado de um "circuito do samba".

Por fim, a referência ao *reggae* se deve ao fato de este gênero ter penetrado na cidade há algumas décadas, em decorrência de seu sucesso em plano internacional a partir dos anos 1970, mas, especialmente por conta dos processos migratórios que trouxeram milhares de maranhenses a habitar a periferia de Belém. Muitos dos apreciadores e realizadores de festas de *reggae* na cidade são maranhenses. Esse é, inclusive, o caso dos moradores da assim chamada "Rua dos Pretos", retratada na matéria acima. Boa parte desses é originária de comunidades rurais e/ou pequenas cidades do interior do estado do Maranhão, em especial da cidade de Cururupu.

Segundo o que relataram alguns moradores[2], a Rua dos Pretos começou como uma ocupação espontânea, por volta de fins da década de 1970. A busca por moradia levou algumas pessoas a ocuparem uma área marginal na fronteira entre os bairros da Terra Firme e Guamá, periferia da cidade. A partir daí a Rua Bom Jesus I, seu nome oficial, passou aos poucos a ser conhecida na região como "Rua dos Pretos", uma vez que a maioria de seus moradores

1 Almeida, Rogério; Campelo, Lilian. 2013. "Rua dos Pretos: o Maranhão dentro de Belém". Carta Maior. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Rua-dos-Pretos-o-Maranhao-dentro-de-Belem/39/28214#> [Consulta: 17 jul. 2014].

2 Esse artigo se baseia em observação de campo e entrevistas realizadas em 2014 com moradores e integrantes de grupos culturais relacionados à população maranhense da Rua dos Pretos. Também assisti a várias apresentações do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu, em bares e em eventos festivos na cidade de Belém.

eram maranhenses negros. Esses novos habitantes progressivamente passaram a realizar uma série de atividades culturais e religiosas, as quais construíram uma identidade mais ou menos delimitável. No decorrer dos anos, não só o *reggae,* o samba ou o brega passaram a demarcar a paisagem sonora do local, somaram-se também a esses, terreiros de Mina, "festas de santo" e o toque ritmado do tambor de crioula.

Durante minhas visitas a campo, pude perceber que a identidade maranhense e "preta" da Rua dos Pretos se deveu a uma série de fatores. Inicialmente o termo que deu o nome extraoficial para a rua ocorreu como uma atribuição externa. Eram os habitantes da vizinhança que costumavam se referir ao lugar de moradia dos novos ocupantes com aquele nome. Tratava-se de um olhar "de fora". Para o observador externo, os maranhenses estavam quase sempre associados à raça negra. Isso foi observado por mim, mas também por outros autores que já se dedicaram ao tema, com se vê a seguir:

> Na periferia de Belém, é comum a utilização do termo "maranhense" para se identificar algum morador. Não é comum ouvir pessoas utilizarem termos designativos de origem. (...). Mas o termo "maranhense" faz parte da linguagem cotidiana de muitos moradores. Neste caso, o uso da expressão "maranhense" agrega a cor da pele (Almeida; Alves, 2012: 83).

A expressão "dos Pretos" não é consensualmente aceita por todos os maranhenses que lá habitam, e nem por moradores da rua que tem uma origem diversa. Observei, por exemplo, que algumas pessoas "não maranhenses" mostravam algum desconforto em serem associados à "Rua dos Pretos". Contudo, existem grupos que assumiram a denominação, positivando-a. Guedes Filho, mestre de cerimônias nas apresentações de um grupo de tambor de crioula lá sediado, me relatou de seu esforço atual para oficializar o nome "Rua dos Pretos" junto aos órgãos da Prefeitura de Belém[3].

3 Guedes Filho. *Entrevista concedida a Tony Leão da Costa*. Belém, 20 set. 2014.

Outro fator que explica a diferenciação daquela rua frente ao conjunto do bairro, talvez mais como identidade "maranhense" do que propriamente "preta", é a liderança de uma de suas moradoras, uma "serelepe senhora que anima algumas celebrações religiosas, entre elas Nossa Senhora da Guia, festejada no mês de agosto, e São Benedito"[4]. Trata-se de Ana Guedes, uma das primeiras moradoras da rua. Durante muitos anos ela e seu marido tiveram um terreiro de Mina em sua casa[5]. Mesmo depois de abandonar aquela atividade e passar a se dedicar mais ao rito oficial da Igreja Católica, não perdeu totalmente os laços que a unia à religiosidade popular e aos seus santos e divindades. Como forma de pagamento a uma promessa, começou a realizar anualmente uma festa em homenagem à Nossa Senhora da Guia. Posteriormente a isso, iniciaram-se as primeiras apresentações do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu, formado por imigrantes maranhenses residentes em Belém. Ana Guedes foi responsável por arregimentar os músicos do tambor a partir de seus contatos com os maranhenses. Sua liderança se associava à de outros membros da família, como no caso de Guedes Filho (seu filho e atualmente um dos coordenadores do grupo) e de José Ribamar Reis, o Fumaça (seu irmão), que ficou conhecido em toda a cidade de Belém por ser um dos pioneiros na realização de festas de *reggae* em seu bar, na mesma rua[6].

4 Almeida, Rogério; Campelo, Lilian. 2013. "Rua dos Pretos: o Maranhão dentro de Belém". Carta Maior. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Rua-dos-Pretos-o-Maranhao-dentro-de-Belem/39/28214#> [Consulta: 17 jul. 2014].

5 O Tambor de Mina é uma das formas assumidas pelos cultos de matriz afro-brasileira nos estados do Maranhão e Pará. É particularmente comum na cidade de Cururupu.

6 Guedes Filho. *Entrevista concedida a Tony Leão da Costa*. Belém, 20 set. 2014; Rodrigues, Raimundo Márcio Santos. *Entrevista concedida a Tony Leão da Costa*. Belém, 24 jul. 2014. Raimundo Rodrigues, mais conhecido como Moita, é cantor do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu. Natural do maranhão, não mora na Rua dos Pretos, mas mantém fortes laços de contato com aquela comunidade.

Com o passar dos anos, a Rua dos Pretos se afirmou no espaço da cidade como um lugar particular, que territorializava não só ambientes sonoros, mas também uma cultura popular em boa parte imigrada de cidades do interior do Maranhão, sobretudo uma cultura popular de populações negras. A pequena rua na periferia de Belém representava uma conexão curiosa com outros lugares mais distantes, fora do âmbito das grandes cidades. Esse caminho pode ser seguido se nos detivermos mais especialmente ao caso do tambor de crioula no seu estado de origem, o Maranhão.

2. TAMBOR DE CRIOULA, CURURUPU E O MARANHÃO.

Grosso modo o tambor de crioula pode ser considerado uma manifestação cultural típica do Maranhão. Um elemento da "cultura maranhense" que, "juntamente com o bumba-meu-boi, com o tambor de mina e outras manifestações culturais de origens africanas, como o reggae", forma aquilo que o antropólogo Sergio Ferretti chamou de "maranhensidade" (Ferretti, 2010: 177). Na verdade, o tambor é uma dança de "umbigada" ou "punga", que naquele estado recebeu a denominação "de crioula". Mantém-se popularmente como uma maneira de divertimento e de pagamento de promessa por uma graça alcançada e agradecimento a um santo ou a entidades sobrenaturais. O tambor de crioula também assinala, em especial, a presença negra num vasto território que envolve a capital, São Luis, e centenas de comunidades rurais e pequenas cidades do interior do Maranhão (Ferretti, 1981). Manifestação cultural resultante da diáspora africana na América, sua presença se faz sentir também para além das fronteiras do estado que lhe reconheceu como símbolo de identidade. No Pará, em outros momentos, houve referência à presença da umbigada do tambor em comunidades como Camiranga, povoado remanescente de quilombolas no vale do rio Gurupi (Salles, 2003).

De fato a presença negra conforma um amplo espaço que não obedece às divisões oficiais entre os estados. Esse território foi constituído desde o momento em que a rota do tráfico de escravos do "Atlântico equatorial" começou a ser desenhada ainda no século XVII e foi ampliada nos séculos XVIII e XIX (Chambouleyron, 2006). Durante todos esses séculos, as migrações forçadas de negras e negros africanos colocaram Belém e São Luis como um destino. Estudos como os de Anaíza Vergolino-Henry e Napoleão Figueiredo (1990) e de Vicente Salles (2005) mostraram a complexidade do tráfico na região amazônica e as várias vias de entrada de escravos advindos da África, assim como os caminhos alternativos em conexão com as Guianas e o Suriname e o fluxo inter-regional com o Nordeste brasileiro. A rota do tráfico muitas vezes se convertia em rota das fugas e em caminhos de formação de quilombos. Esse processo histórico deixou sua marca na constituição étnico-racial de cidades do interior do Pará e do Maranhão, como foi o caso da cidade de Cururupu, de onde boa parte dos imigrantes que formaram a Rua dos Pretos é originária.

Aquela cidade fica situada na microrregião do Litoral Ocidental Maranhense, em território primeiramente ocupado por tupinambás. Tornou-se área negra desde pelo menos o fim do século XVIII, momento em que recebeu grosso contingente de escravos por meio da ação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755-1778) e durante parte do século XIX, quando prosperou momentaneamente como fornecedora de açúcar para o mercado internacional.

Sua cultura popular e sua religião são fortemente marcadas pela presença de elementos mestiços, negros e indígenas. Isso pode ser percebido na ocorrência de manifestações do catolicismo popular (como nas "festas de santo", nas rezas e no sebastianismo), no grande número de pajés e no xamanismo dos rituais de cura, no Tambor de Mina e na louvação aos orixás, assim como na presença de irmandades, do tambor de crioula, do *reggae* e de inúmeros blocos de carnaval (Cordovil, 2006).

Destaco aqui a religião e a cultura popular, pois são elementos que definem a identidade étnico-racial dos moradores de Cururupu, mesmo que de forma ambivalente. Nesse sentido, argumenta Daniela Cordovil:

> A religiosidade fornece um dos elementos que compõe a identidade dessa população negra de Cururupu, em confronto com os *brancos*. No entanto, essa identidade não se constrói de maneira absoluta. Apesar da consciência do preconceito, os *pajés* e a maioria das pessoas relutam em se classificar como negros, utilizando-se de categorias fluidas, como *moreno*, em suas auto-atribuições de cor. Apenas um grupo na cidade, o dos *regueiros*, utiliza de um discurso militante de afirmação da negritude. (Cordovil, 2006: 101).

Observa-se que, ao migrarem para Belém do Pará, parte dos elementos culturais originários dos moradores de Cururupu permaneceu, como no caso da realização do tambor de crioula e das festas de *reggae*. Isso pode ser explicado pelo fato de que os novos moradores de Belém não abandonam suas identidades originárias, inclusive mantendo o contato físico em viagens frequentes à sua terra natal. Há muito anos é comum a realização de viagem coletivas de maranhenses, com aluguel de ônibus, em direção às suas cidades e comunidades, em épocas como Natal, Carnaval e outros feriados prolongados. Para Cururupu há viagens diárias partindo do terminal rodoviário de Belém[7].

Mas, na nova moradia, alguns "ajustes" são realizados. Ao ocuparem novos ambientes, os maranhenses "acabam por ressignificá-los mesclando elementos de sua cultura de origem com a cultura local" (Almeida; Alves, 2012: 84). Isso explica a paisagem sonora da Rua dos Pretos onde são encontradas músicas que poderiam ser entendidas, via de regra, como distintivas de uma identidade "nacional" (como no caso do samba); outras, típicas da identidade musical local (como no caso do brega); e também sons de identidade "maranhense" (como no caso do tambor de crioula e do *reggae*). Outro exemplo, dessas ressiginificações, é o fato de que em Belém, pessoas de comunidades rurais diferentes dentro da área de Cururupu passam a ter mais contato entre si, talvez mais do que se estivessem em sua cidade de origem. Fora de suas comunidades originárias, tornam-se todos "maranhenses".

Teríamos assim, na Rua dos Pretos, um território híbrido, com identidades multifacetadas e ambivalentes. Mas os hibridismos podem em alguns momentos significar muito mais que diversidades e variedades. Podem significar também descobertas ou (re)construções de sentimentos raciais. Pois vejamos.

3. IDENTIDADES AMBIVALENTES, IDENTIDADES NEGRAS

Nas entrevistas e visitas a campo, foi possível notar um forte senso de "comunidade" entre os integrantes do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu e entre os moradores da Rua dos Pretos. Esse senso de comunidade se manifestou em alguns níveis, que, tendo em vista os limites físicos deste artigo, tentarei resumir de maneira um pouco esquemática, assumindo o risco de simplificar a análise:

A. Origem comum, "maranhense": todos se reconhecem como maranhenses, fazendo parte de um grupo comum na origem. Isso fica muito claro quando se percebe pessoas idosas e crianças na apresentação pública do tambor, em lugares fora da Rua dos Pretos. O contrato para realização de um *show* já leva em consideração que muitas pessoas da comunidade irão para a apresentação. Essas pessoas são em boa parte da Rua dos Pretos, mas muitas são também de outras regiões da cidade, sempre da periferia, onde os maranhenses moram. São nomeadamente maranhenses indo realizar uma festa que também relembra sua origem comum, um

7 Na Terra Firme, por exemplo, os maranhenses são comumente vistos agrupados na praça central do bairro, à espera da hora da partida dos ônibus fretados. Há pessoas que se especializaram na organização desses eventos. Em outubro de 2014, a esse efeito, um grupo realizou uma viagem a Cururupu, onde iria ser realizada uma festa, com muitos grupos de tambor crioula, em pagamento de promessa à recuperação da saúde de uma antiga moradora da cidade.

elemento cultural representativo de sua "maranhensidade". Essa origem comum é reforçada quando, por exemplo, muitos tocadores de tambor ressaltam que é no Maranhão que se encontra o tambor mais "autêntico", o qual lhes inspira para realização daquele que ocorre em Belém. Isso está inscrito também na indumentária do grupo, nas falas que fazem constantes referências ao Maranhão, ou mesmo em símbolos como a bandeira daquele estado pintada num dos tambores do grupo. A origem comum, por sua vez, se relaciona a níveis de parentescos variáveis, uma vez que muitos integrantes do grupo são de uma mesma família, ou de famílias diferentes que estabeleceram algum grau de união, por origem, por vizinhança, por casamentos e por outros tipos de união afetiva.

B. Vivência em Belém: são maranhenses, quase todos da Rua dos Pretos, mas também de outras regiões da cidade. Têm uma origem comum, mas também uma experiência compartilhada de vivência em Belém, já que são quase todos de bairros pobres e possivelmente vivem e viveram situações de migração e reestabelecimento muito parecidas. Assim, a maranhensidade se coaduna com um destino e experiência comuns. São maranhenses, mas maranhenses na periferia de Belém. Esse elemento, ao mesmo tempo em que demonstra uma nova condição, reforça laços de origem, ou os (re)inventa.

C. Racialidade: para o observador externo, poderia parecer óbvia a condição racial da maioria dos moradores da Rua dos Pretos e de todos os realizadores do tambor de crioula, a partir de traços fenotípicos. Para parte dos integrantes do grupo, a negritude funciona como uma marca identitária que se soma à condição de ser maranhense – o próprio fato de ter ocorrido uma aceitação parcial do termo "Rua dos Pretos" mostra isso: são maranhenses, negros e tocadores de tambor de crioula. Mas essa identidade não é um consenso, permanece com um ponto de tensão interno ao grupo e também se manifesta como um elemento de negociação com agentes externos.

A reapropriação do termo originalmente depreciativo, "Pretos", junto à comunidade maranhense, é parcial e ambivalente, mas ocorre. Em parte, isso aconteceu porque na nova realidade daqueles imigrantes, a "Rua dos Pretos" acabou atraindo a atenção não só da vizinhança que lhe deu o nome, mas também de agentes ligados ao Movimento Negro de Belém. E isso interferiu também na dinâmica própria da comunidade, que passou a receber constantes visitas desses agentes. Tal fato pôde ser percebido em vários momentos, dos quais citarei alguns:

- Quando da realização do "Mutirão da Cultura *Hip Hop*" organizado por vários coletivos de cultura, dentre eles o Cosp Tinta, NRP, Casa Preta, Veg Casa, Traumas Videos, Dudu Skate e Cultura e Escolinha do Fumaça. O evento foi realizado em 25 de fevereiro de 2012, na Rua dos Pretos, e contou com participação de moradores e de ativistas culturais do *hip hop* e do movimento negro, de outros lugares da cidade[8].

- Em apresentações do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu em espaços tradicionalmente ligados ao cenário da música alternativa, música independente e/ou de afirmação de identidade negra, em outros bairros de Belém. Como no caso do *show* no Bar Coisa de Negro, no primeiro semestre de 2014, ou na apresentação no Batuque do Mercado de São Brás, em setembro de 2014[9].

- Na festividade de Nossa Senhora da Guia, na Rua dos Pretos, entre 15 e 17 de agosto de 2014, na qual, além da apresentação do grupo de tambor de crioula e de bandas de *reggae* de Belém, ocorreu a apresentação do grupo Afoxé Ita Lemi Sinavuru, organizado por Edson Catendê, militante histórico do movimento negro em Belém.

Esses novos contatos, fruto da vivência em ambiente urbano, tornam mais complexas e dinâmicas as identidades originais e (re)construídas dos imigrantes maranhenses e realizadores do tambor de crioula. Em Belém, ser negro, maranhense, morador da periferia, tocador e dançarino de tambor de crioula envolve uma série de negociações no campo das identidades individuais e coletivas.

8 Sobre esse evento, conferir: Michel, Preto. 2012. "2º Mutirão da cultura hip hop no bairro Terra Firme/ Rua dos Pretos". Blog DaBaixada. Disponível em: <http://dabaixada2.blogspot.com.br/2012/02/2-mutirao-da-cultura-hip-hop-no-bairro_27.html> [Consulta: 24 jul. 2014]. Algumas informações me foram passadas também em entrevista com um dos coordenados do Coletivo Casa Preta: Ferreira, Anderson de Souza. *Entrevista concedida a Tony Leão da Costa*. Belém, 13 ago. 2014.

9 Conferir: "Batuque do Mercado de São Brás (1 ano) - com Tambor de Crioula e Grafitagem". 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1381827812107542/>. [Consulta: 01 set. 2014].

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Belém, bairros de periferia têm incorporado parte do contingente migratório advindo do interior do Maranhão. Nesses bairros as pessoas (re)constroem manifestações da cultura popular e (re)discutem o tema da identidade racial. A periferia da cidade com sua margem alongada, com conexões que vão de bairros como Guamá e Terra Firme até as comunidades rurais de Cururupu, conforma um hipermargem que incorpora identidades, culturas populares e sonoras. A "margem", tanto no sentido espacial como no sentido social e étnico-racial, compõe os "lugares" onde se manifestam territorialidades sonoras particulares.

Os "lugares" manifestam-se cultural e musicalmente, podem ser constituidores de referências sonoras e de determinados tipos de tradições da cultura popular. Mesmos que o "lugar" seja vazado de relações com outros lugares e com escalas de dominação (por exemplo, na relação lugar *versus* redes, segundo a perspectiva de Milton Santos, 2005), ele é ainda um espaço que se constitui inicialmente como peculiar, em comparação a outros lugares e outros níveis de poderes. Nesse sentido, os lugares, como constituidores de referências culturais e sonoras, demarcadores de fronteiras e noções de pertencimento e identidade, são também manifestação de territorialidades culturais e sonoras específicas, como se pode ver no caso dos territórios suburbanos em Belém, em particular no caso da Rua dos Pretos e do grupo Tambor de Crioula Filhos e Amigos de Cururupu. A música dos imigrantes negros maranhenses constitui mais um elemento da complexidade cultural da hipermargem de Belém. Essa é tanto um território figurando como campo de poder, vivo de significação e práxis cultural, quanto um lugar como potência de uma nova narrativa, ambivalente, híbrida, fragmentada, vazada, mas localizável e enunciadora de uma outra tradição dentro do todo urbano.

5. REFERÊNCIAS

Almeida, Ivone Maria Xavier de Amorim; Alves, José Miguel Nunes. 2012. "Rua dos Pretos: territorialização, identidade em migrantes maranhenses no bairro do Guamá, Belém/PA". In: *Movendo Ideias*, Belém, nº 2, v. 17, pp. 79-89.

Cordovil, Daniela. 2006. *Etnografia, modernidade e construção da nação: estudo a partir de um culto afro-brasileiro*. Tese: Doutorado em Antropologia. Brasília: UNB.

Costa, Tony Leão da. 2013. *Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese: Doutorado em História. Niterói: UFF.

_____. 2014. "Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem". In: *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, nº 2, v. X, pp. 1-45.

Chambouleyron, Rafael. 2006. "Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII)". In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, nº 52, v. 26, pp. 79-114.

Ferretti, Sergio F. et al. 1981. "Tambor de Crioula". Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/INF. (Col. Cadernos de Folclore 31).

_____. 2010. "Cultura popular e patrimônio imaterial: o contexto do tambor de crioula do Maranhão". In: *Revista de Políticas Públicas*, São Luis, Número Especial, pp. 175-179.

Salles, Vicente. 2003. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: IAP, Programa Raízes.

_____. 2005. *O negro no Pará sob o regime de escravidão*. Belém: IAP; Programa Raízes.

Santos, Milton. 2005. "O retorno do território". In: *OSAL: Observatório Social de América Latina*, Buenos Aires, nº 16, ano 6, pp. 251-261.

Schafer, R. Murray. 2011. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp.

Vergolino-Henry, Anaíza; Figueiredo, Arthur Napoleão. 1990. *A presença africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica*. Belém: Arquivo Público do Pará.

SESIONES LIBRES SESSÕES LIVRES

A EROTIZAÇÃO DO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO: MULHER, SEXUALIDADE E A CANÇÃO POPULAR

Este texto, de caráter introdutório, se baseia num trabalho recentemente iniciado e conectado ao projeto Na boca da cena: mulher e políticas do corpo na música popular brasileira (1970-1980), que se beneficia de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq (2014-2017). Escrito para ser lido, ele se conformou às limitações do tempo de exposição, razão pela qual aspectos teórico-metodológicas não são delineados expressamente, permanecendo sobretudo implícitos.

Adalberto Paranhos

Professor do Instituto de Ciências Sociais e dos Programas de Pós-graduação em História e em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em História Social. Pós-doutorando em Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisador do CNPq. Editor de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte. Autor, entre ouros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios, no prelo. akparanhos@uol.com.br

Este texto incursiona pelos caminhos da história da música popular brasileira na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Destacaram-se, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando – em meio à ditadura militar e a um suposto "vazio cultural" – outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais da pesquisa que ora desenvolvo.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular. Brasil: 1970-1980. Sexualidade. Mulher. Relações de gênero.

El presente texto recorre los caminos de la historia de la música popular brasileña en la década de los 70, en la cual surgieron, en proporción jamás vista, compositores(as), cantores(as) y canciones que adoptaron como tema la problemática de las mujeres, la sexualidad y la erotización de las relaciones de género. Se destacaron entonces otros enfoques, más allá de los habituales, sobre cuestiones que involucran las relaciones afectivo-sexuales, a tal punto que abarcaron, asimismo, temas referentes al universo gay y la androginia en segundo plano. Comprender el significado de ese momento histórico, cuando –en medio a la dictadura militar y un supuesto "vacío cultural"– otras formas de acción y/o contestación política toman fuerza y logran expresión social, es uno de los propósitos fundamentales de la investigación que ahora llevo a cabo.

PALABRAS CLAVE: Canción popular. Brasil: 1970-1980. Sexualidad. Mujer Relaciones de género.

INTRODUÇÃO

Os anos 1970 se abriram, no Brasil, sob maus presságios. Perspectivas sombrias pareciam confirmar-se a cada dia, como que a fornecer um atestado de validade a constatações pessimistas formuladas por muitos intelectuais, ao serem instados pela revista *Visão*, no início de 1971, a fazer um balanço cultural do ano anterior. Vivendo sob o signo de uma férrea censura, reforçada sobretudo após a edição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional n. 5 (AI-5) – o mais draconiano instrumento de força adotado pela ditadura militar –, o Brasil precipitara-se, no entender deles, num autêntico "vazio cultural". A capacidade criativa entrara em recessão no campo da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a "falta de ar", que impedia a oxigenação da criação cultural.[1]

Sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de três décadas. Nessa outra ótica, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito, por exemplo, quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.

Daí que o meu projeto[2] incursiona pelos caminhos da história da música popular feita no Brasil na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Sobressaíram, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é um dos propósitos fundamentais da pesquisa em andamento.

Ela pretende evidenciar o alargamento da noção de política[3], em circunstâncias sob as quais passou a ganhar espaço a concepção feminista de que "o pessoal é político" e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente.[4] Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções até as capas dos discos e apresentações ao vivo – fornece elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política. Nisso tudo é ainda relevante apontar os nexos existentes – mesmo que não de modo direto e/ou mecânico – entre certas manifestações como a contracultura, o movimento hippie e, em especial, o feminismo que, a partir dos anos 1960, viveu o que foi batizado internacionalmente de "segunda onda".

1 Sobre o assunto, v. dois textos publicados originalmente em Visão, jul. 1971 e ago. 1973 e reproduzidos em Ventura 2000a e 2000b.

2 Mencionado na nota 1.

3 Sobre "os ventos que sopraram [a partir da década de 1960] nos domínios da política, oxigenando-os" e selando sua não vinculação exclusiva ao Estado, v. a síntese de minhas reflexões teóricas em Paranhos 2012: 35-38 (citação da p. 38).

4 Em um de seus estudos sobre os feminismos, ao recuar até a segunda metade da década de 1970 e princípio dos anos 1980, Margareth Rago (2013: 121) adverte que "foi fundamental, ainda, a entrada em cena do corpo, do desejo e da sexualidade no campo da política. Nesse sentido, os feminismos renovaram o discurso político da esquerda, questionando o binarismo das representações sociais, propondo outras categorias de análise e construindo novas formas de tecer a política, o que afetou também o discurso acadêmico. As mulheres falavam em defesa da vida, no Brasil, na Argentina e no Chile, reconfigurando e ampliando radicalmente a esfera pública e o espaço da política".

1. DANDO A VOLTA POR CIMA

No período por mim privilegiado, estreitos nós passaram a vincular as temáticas da mulher, do amor e da sexualidade. Nessa época, com Chico Buarque à frente, muitos compositores se puseram a tratar da mulher, das suas contradições, da busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então inusitada, de compositoras que exploraram um território, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Compositoras e cantoras se multiplicaram, desde as que obtiveram consagração no panteão da MPB até outras que, pelos fios que as prendiam ao universo chamado cafona ou brega, não receberam o mesmo acolhimento por parte da crítica especializada e de amplos setores das classes médias. O liquidificador sonoro dos anos 1970 misturou, na abordagem dos temas aqui enfatizados, tanto remanescentes da década de 1960 quanto novas figuras, entre elas aquelas que despontaram em 1979, ano que marcou o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam. De A a Z, saltando várias casas, contou-se, em cena aberta, com Angela Ro Ro, Baby Consuelo, Claudia Barroso, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Gal Costa, Gretchen, Joanna, Maria Bethânia, Marina, Perla, Rita Lee, Simone, Sueli Costa, Suzana, Vanusa e Zezé Motta. A presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no começo dos 70, de que cantora não vendia disco.[5]

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. Contudo, o aspecto mais relevante, como acentua Rodrigo Faour (2011: 16), é que "só a partir dos anos 70 a mulher e o gay passaram a ser tratados com maior dignidade por nossos letristas." Rompia-se – por mais que perdurassem representações em contrário – com imagens da mulher posta na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal. Os gays, por sua vez, não eram mais concebidos tão somente como figuras caricaturais, imagem hegemônica – para não dizer única – veiculada nas "pornochanchadas", que viveram na década de 1970 seus dias de glória.

Buscarei, no desdobramento do projeto em curso, esquadrinhar melhor esse terreno, mas parto, desde já, de algumas evidências encontradas em diversas composições.[6] Uma das mais significativas canções do período, "Olhos nos olhos"[7], calcada em versos cortantes, mostrava uma mulher que, abandonada pelo companheiro, soube dar a volta por cima e, recuperada sua autoestima, dizia-lhe, sem meias-palavras:

> [...] Quando você me quiser rever/ Já vai me encontrar refeita, pode crer/ Olhos nos olhos/ Quero ver o que você faz/ Ao sentir que sem você eu passo bem demais// E que venho até remoçando/ Me pego cantando/ Sem mais nem porquê/ E tantas águas rolaram/ Quantos homens me amaram/ Bem mais e melhor que você [...].

5 Informação de um dos maiores produtores de discos dessa década, o compositor e músico Roberto Menescal. Entrevista concedida ao autor (Menescal, 2012).

6 Embora não me proponha discorrer neste texto – até porque já o fiz anteriormente em Paranhos 2004 – sobre as intrincadas relações entre letra e música e seus sentidos cambiantes, que podem oscilar na dependência das *performances* (aqui incluídos, entre outras coisas, as interpretações e os arranjos de uma gravação), é claro que o significado de uma composição não se esgota na sua mensagem literal nem se restringe à peça fria da partitura.

7 Detalhe nada desprezível: em "Olhos nos olhos" Chico canta assumindo, uma vez mais, a condição de *persona* feminina.

Mulheres assumiram também seu protagonismo na cena musical dos anos 1970. Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado, próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfraldar bandeiras em tom estridente. Em uma de suas composições, "Mudanças", ela propunha a ruptura com a rotina e a conquista da liberdade pela mulher: "Hoje eu vou mudar/ Vasculhar minhas gavetas/ [...] Parar de dizer: 'Não tenho tempo pra vida'/ Que grita dentro de mim/ Me libertar!"

No mesmo ano de 1979, uma obra de Ivan Lins e Vitor Martins, "Começar de novo", explodiu nas telas da tevê, na voz de Simone, como ponto alto da trilha sonora da minissérie *Malu mulher*, da TV Globo. O sucesso alcançado tanto pela canção como pela atração televisiva sugere que ao menos parte do público se identificou com as aventuras de Malu, personagem que quebrava tabus e acendia, ao mesmo tempo, a ira dos mais conservadores por ousar tomar nas mãos o seu destino e recomeçar uma nova vida (incluindo o direito ao orgasmo). O que falar, então, de Rita Lee, que, na sequência, num megassucesso, "Lança perfume"[8], equiparava os odores sexuais a perfume, para horror dos moralistas, e celebrava, com Roberto de Carvalho, as diferentes posições sexuais como fonte de prazer, tais como ficar "de quatro no ato"?

Muitas foram as canções que tematizaram o prazer sexual feminino, como que a instituir novas "políticas do corpo" na seara relativamente bem comportada da MPB. Poucos o fizeram com maior fogosidade e espalhafato do que as Frenéticas, celebridades instantâneas do começo da segunda metade dos 70. Com figurino sexy e *performances* provocativas, elas atraíram inclusive a simpatia do público gay, quando mais não fosse por transpirarem liberdade sexual. Desbocadas, elas caíram de boca na música popular brasileira com sua contagiante alegria e irreverência, e em "Perigosa" proclamaram aos quatro cantos, sem medo de serem felizes e de assumirem um comportamento ativo nas práticas amorosas: "Sei que eu sou bonita e gostosa/ E sei que você me olha e me quer/ Eu sou uma fera de pele macia/ Cuidado, garoto, eu sou perigosa! [...]/ Eu tenho uma louca dentro de mim!/ Eu vou fazer você ficar louco dentro de mim!"

8 Um ano antes, em 1979, ela gravara outro estrondoso *hit*, "Mania de você", no qual cantava sem falsos pudores: "[...] Nada melhor do que não fazer nada/ Só pra deitar e rolar com você [...]".

2. O SEXO NA CRISTA DA ONDA

Desde essa época, a canção popular brasileira não seria mais como antes. O erotismo se instalava, fincando bandeiras irremovíveis (Souza 1983: 101-108). Para os segmentos de consumidores mais populares, o momento reservava ainda atrações especiais: Gretchen, uma das fundadoras da denominada "bunda *music*", chegava à boca da cena em 1978, em meio à exibição de suas formas, com destaque para a região glútea e a gravações nas quais se ouviam gritinhos e sussurros e em que o menos importante era cantar. E ela teria sucessoras, como o atestam Suzana, Sol, Rita Cadillac, para me referir apenas a algumas daquelas que seguraram esse bastão logo em seguida.

Sexo estava, efetivamente, na crista da onda que inundou a produção musical. Ele foi cantado em versos durante toda a década e, aqui e ali, despertou a fúria dos censores, que, armados de suas tesouras, inscreveram no "*index prohibitorum*" da censura uma gama imensa de obras, dentre as quais canções de Chico Buarque a Odair José.[9] Tesão e aborto foram palavras que só a muito custo puderam ser veiculadas, e mesmo assim lá pelos fins dos anos 1970, quando a pressão social pelas liberdades democráticas e pela anistia forçava a propalada "abertura".

9 Sobre o caso, menos conhecido, do artista brega Odair José, v. Araújo 2002: 51-68.

É interessante, por certo, pesquisar igualmente como se uniram a luta política, num sentido restrito[10], e as temáticas que embalavam essa década. "Tô voltando", convertida em hino da anistia ao lado da canção mais representativa desse movimento, "O bêbado e a equilibrista", ilustra admiravelmente a junção desses dois universos, na interpretação de Simone para esse samba em clima de festa:

> [...} Põe pra tocar na vitrola aquele som/ Estreia uma camisola/ Eu tô voltando// Dá folga pra empregada/ Manda a criançada pra casa da vó/ Que eu tô voltando// Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar/ Telefone não deixa nem tocar/ Quero lá, lá, iá/ Lá, lá, iá, iá iá/ Porque eu tô voltando.

Outro elemento a ser explorado remete às capas dos LPs e aos seus encartes, pois eles, em muitos casos, são bastante eloquentes. No LP *Pedaços*, a imagem aí exposta não deixava de ser uma reafirmação do direito das mulheres de fazerem o uso que melhor lhes conviesse de seu corpo: nela Simone está aparentemente nua, com os braços dobrados sobre os seios, joelho direito à mostra, numa foto de meio corpo cujo único adorno é um colar. Nada de novo, afinal, se não esquecermos da ousadia da capa e da contracapa do LP Índia, de Gal Costa, que em 1973 se deixava flagrar na pele de uma índia: na capa, com uma tanga em *close*, ostentando as marcas de seu órgão sexual, e na contracapa exibindo quase por completo os seios. Neste ponto, acrescente-se, pouco ou nada separava as cantoras ditas cafonas, como Perla, daquelas que tinham uma audiência socialmente mais valorizada. Talvez se possa afirmar, isso sim, que muitas dessas cantoras mais populares fossem até menos "ousadas". Perla, no caso, com uma blusa aberta de cima abaixo, mostrava menos, sugeria menos que Simone.[11]

A mulher e as relações homem-mulher não foram, entretanto, assunto exclusivo nas canções que falavam de amor e de sexo. Chico Buarque, acompanhado por Ruy Guerra, já adentrara em 1972 no terreno das relações homossexuais, embora sofresse por isso nas mãos da censura. "Bárbara", por exemplo, música da peça *Calabar, o elogio da traição* (Buarque e Guerra, 1974), tocava às claras nessa questão-tabu: "[...] Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas [...]". Entre as mulheres, ninguém mais que Angela Ro Ro, outra compositora e cantora que gravou seu primeiro disco em 1979, transitou por esse campo moralmente minado, ela que assumiu publicamente sua condição de lésbica.

Entre os homens, o amor homossexual foi também tema, por vias diretas ou oblíquas, de muitas canções. A palavra "entendidos" (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário musical da época. Edy Star, gay, não se fez de rogado: gravou "Bem entendido" em 1974. Agnaldo Timóteo exaltou a "A galeria do amor", célebre *point* dos gays em Copacabana, no Rio de Janeiro. Porém, quem, nessa área, roubou a cena foi, sem dúvida, Ney Matogrosso, egresso do conjunto Secos & Molhados, no qual atuou como estrela-mor, em 1973 e 1974, até deslanchar carreira-solo a partir de 1975. Sua voz aguda (que confundia os incautos), sua *mise-en-scène*, com trejeitos e requebros no palco, seu vestuário de pouca roupa, a pintura do rosto, seu repertório falavam por ele. Em *shows*, Ney chegou a se masturbar com um cano. No LP *Feitiço* ele aparecia, no encarte, nu em pelo.

10 Sobre as acepções de política em sentido estrito (que toma como referência o Estado) e amplo (que envolve as relações de poder onde quer que elas se manifestem), v. Paranhos 2010: 49-58.

11 Para além do que as canções até aqui arroladas e as imagens acolhidas nos discos comportem de significativo para o tema da pesquisa, não ignoro, obviamente, o proveito que as gravadoras tiraram desses novos rumos seguidos pela música popular no Brasil. Até no seu setor mais "nobre", não se pode desconhecer que com a MPB se verificou uma "simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil", entre arte e negócio (Napolitano 2002: 72).

Tudo isso aponta para o caminho que conduz a outra questão candente da década de 1970, agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como Secos & Molhados e, antes deles, os Dzi Croquettes[12], já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de determinados valores contraculturais e do amor livre. Na capa de um dos discos de um componente dos Secos & Molhados, João Ricardo, o apelo andrógino se tornava patente. Anteriormente, no entanto, ninguém menos que Caetano Veloso gravara, em 1972, "um disco para entendidos", *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa (com o artista metido numa sunga sumaríssima), muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte.

As cartas se embaralhavam no jogo dos papéis sexuais que se encenou, em teoria e na prática, nos anos 1970. Seja como for, nada disso quer dizer que, em todos os casos, os agentes desse processo de transformações fossem portadores de plena consciência da função que desempenhavam. Maria Bethânia – que, a despeito de não haver sido citada até aqui, foi uma das figuras mais destacadas da cena musical da década, com muitas incursões pelas temáticas de que me ocupo – é uma das intérpretes femininas que, a exemplo de Simone, não se arvora em sujeito absolutamente consciente do sentido maior de seus atos. Para ela, conforme depoimento dado ao jornalista Rodrigo Faour, "o movimento hippie liberou muita coisa". E Bethânia emenda: "nunca fiquei prestando atenção especificamente no meu trabalho, no que eu estava fazendo para contribuir para isso [a liberação feminina]. Nunca pensei muito, sempre fui guiada pela minha intuição, pelo meu coração e minha inteligência". No seu entendimento, as músicas que gravava "estavam em sintonia com aquele momento e com as transformações naturais que vinham ocorrendo." (Faour 2011: 217).

12 V. DVD *Dzi Croquettes*, 2009.

Por outras palavras, os artistas, como sujeitos sociais, agiam politicamente, removendo obstáculos no plano comportamental, mesmo que lhes faltasse uma noção mais ampla do sentido de sua ação, o que, certamente, não era o caso de todos eles. Mas, de um modo ou de outro, encarnaram o papel de atores políticos em movimento. E daí para frente, parafraseando uma canção, tudo seria diferente na história da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Paulo Cesar de. 2002. "Reinado de terror e virtude". In: *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, pp. 51-68. Rio de Janeiro-São Paulo: Record.

Buarque, Chico e Guerra, Ruy. 1974. *Calabar*: o elogio da traição. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Faour, Rodrigo. 2011. *História sexual da MPB*: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Record.

Napolitano, Marcos. 2002. *História & música*: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica.

Paranhos, Adalberto. 2004. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". In: *ArtCultura*, n. 9, pp. 22-31.

_____. 2010. "Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder". In: Marcellino, Nelson C. *Introdução às Ciências Sociais*, pp. 49-58. 17. ed. Campinas: Papirus.

_____. 2012. História, política e teatro em três atos. In: Paranhos, Kátia R. (org.). *História, teatro e política*, pp. 35-58. São Paulo: Boitempo.

Rago, Margareth. 2013. *A aventura de contar-se*: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp.

Souza, Tárik de. 1983. "'Ai, meu amor, estamos mais safadas': o erotismo na MPB". In: *O som nosso de cada dia*, pp. 101-108. Porto Alegre: L&PM.

Ventura, Zuenir. 2000a. "O vazio cultural" e "A falta de ar". In: Gaspari, Elio; Hollanda, Heloisa Buarque de e Ventura, Zuenir. *70/80 – Cultura em trânsito*: da repressão à abertura, pp. 40-51. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Ventura, Zuenir. 2000b. "A falta de ar". In: Gaspari, Elio; Hollanda, Heloisa Buarque de e Ventura, Zuenir. *70/80 – Cultura em trânsito*: da repressão à abertura, pp. 52-85. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Referências discográficas

Agnaldo Timóteo. 1975. "A galeria do amor" (Agnaldo Timóteo), LP *Galeria do amor*, EMI-Odeon.

Angela Ro Ro. 1980. "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra), LP *Só nos resta viver*, Polydor.

Chico Buarque. 1972. "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra), LP *Calabar, o elogio da traição* ou *Chico canta*, Philips.

_____. 1976. "Olhos nos olhos" (Chico Buarque), LP *Meus caros amigos,* Philips.

Edy Star. 1974. "Bem entendido" (Piau e Sergio Natureza), LP ...*Sweet Edy*..., Som Livre.

Elis Regina. 1979. "O bêbado e a equilibrista" (João Bosco e Aldir Blanc), LP *Elis, essa mulher*. Warner.

Fafá de Belém. "Mudanças" (Sérgio Sá e Vanusa), 1980. LP *Crença*, Philips.

Frenéticas. 1977. "Perigosa" (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta), LP *Frenéticas*, WEA.

Ivan Lins. 1979. "Começar de novo" (Ivan Lins e Vitor Martins), LP *A noite*, EMI-Odeon.

João Bosco. 1979. "O bêbado e a equilibrista" (João Bosco e Aldir Blanc), LP *Linha de passe*, RCA Victor.

Maria Bethânia. 1976. "Olhos nos olhos" (Chico Buarque), LP *Pássaro proibido*, Philips.

Rita Lee. 1979. "Mania de você" (Rita Lee e Roberto de Carvalho), LP *Rita Lee*, Som Livre.

_____. 1980. "Lança perfume" (Roberto de Carvalho e Rita Lee), LP *Rita Lee*, Som Livre.

Simone e Gal Costa. 1981. "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra), LP *Amar*. CBS.

Simone. 1979. "Começar de novo" (Ivan Lins e Vitor Martins), LP *Pedaços*, EMI-Odeon.

_____. 1979. "Tô voltando" (Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro), LP *Pedaços*, EMI-Odeon.

Vanusa. 1979. "Mudanças" (Sérgio Sá e Vanusa), LP *Viva Vanusa*, RCA Victor.

Referências iconográficas[13]

Caetano Veloso. 1972. LP *Araçá azul*. Philips.

Gal Costa. 1973. LP *Índia*. Philips.

João Ricardo. 1975. LP *João Ricardo*. Polydor.

Ney Matogrosso. 1978. LP *Feitiço*. Warner.

Perla. 1977. LP *Perla*. RCA Victor.

Simone. 1979. LP *Pedaços*. EMI-Odeon.

Documentário

Dzi Croquettes. 2009. Dir. Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Canal Brasil/Imovision.

Entrevistas

Maria Bethânia. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. S./l., s./d.

Roberto Menescal. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 28 ago. 2012.

13 Em que pesem essas referências a fontes iconográficas poderem ser inseridas entre as fontes discográficas, optei por essa separação, um tanto quanto arbitrária, com o intuito de ressaltar a importância dos apelos imagéticos das capas e dos encartes dos discos.

REPRESENTANDO! RAP E IDENTIDAD EN JÓVENES RAPEROS DE LA CIUDAD DE ROSARIO

Alejandro Bluhn

Alejandro Bluhn estudió composición y piano en la Universidad Nacional de Rosario. Paralelamente, forma parte de diversas agrupaciones de música popular argentina y latinoamericana, y trabaja con jóvenes de distintos barrios de Rosario como docente de música en proyectos estatales de inclusión social. E-mail: alebluhn@hotmail.com.

El presente trabajo pretende ahondar en la relación entre la práctica del rap y la construcción de identidad, en cinco jóvenes de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina), así como en las razones que llevan a que el hip-hop permanezca entre ellos como principal medio de expresión.

PALABRAS CLAVE: Rap, Hip Hop, identidad, Rosario, Argentina.

O presente trabalho pretende aprofundar-se na relação entre a prática do rap e a construção da identidade, em cinco jovens da cidade de Rosario (Santa Fe, Argentina); assim como também salientar as razões que levam o hip-hop a permanecer entre eles como principal meio de expressão.

PALAVRAS CHAVE: Rap, hip-hop, identidade, Rosario, Argentina.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende buscar puntos de conexión entre la práctica del rap y la construcción de identidad, en cinco jóvenes de distintas zonas de la ciudad de Rosario, así como en las razones que llevan a que el hip-hop permanezca entre ellos como principal medio de expresión.

A pesar de que ya existen trabajos que abordan la relación del rap con los procesos de construcción de identidad de los jóvenes en Colombia y Brasil, hasta el día de la fecha no se han encontrado investigaciones similares en Argentina.

Se ha tomado como marco teórico los conceptos de *habitus, campo y capital*, de Bourdieu, la idea de *condición de juventud* y *moratoria social* de Mario Margulis y Marcelo Urresti y la noción de *afiliación* de Pichón-Rivière. Metodológicamente, la investigación se basa en una serie de entrevistas en profundidad a cinco grupos de rap[1], valiéndonos también de la observación del contexto en el que desarrollan su actividad y de las letras de sus canciones como objetos de análisis.

El trabajo se ha organizado en seis ejes:

1. Ser - representar
2. El barrio - el respeto
3. Hermanos - amigos
4. Experiencias: la batalla
5. Permanencias

1 Los entrevistados fueron El Facu (del grupo Soberanía Rap), Pabliko (del grupo Purple House), Nacho y Juando (del grupo T51), Kira y Michael. En adelante, se los nombrará por esos nombres artísticos.

2.

2.1. Ser - representar

“Somos la fuckin’ T51 de Barrio Acindar, representando con Soberanía” (Introducción de la canción “Reggaerrón”, del grupo T51)

Representar es una palabra que aparece mucho en el discurso de los raperos, mayormente en sus canciones. Representar es un objetivo, una meta. Muchas veces, el verbo no va acompañado de ningún objeto. Hay raperos que representan, y raperos que no. A secas. Los que no representan, “no existen”. Ergo, no son. La relación directa entre la capacidad de un rapero de representar y su misma condición de rapero, da cuenta, por un lado, de una determinada manera de ser: uno es, en tanto y en cuanto represente algún lugar, el lugar de donde viene. Por otro lado, la misma relación da cuenta de un estadío, de un nivel, de un status: *“Representar es que sos parte del movimiento (...). ‘Vos no representás’, es... vos no sos de la cultura entonces”*. (Michael, comunicación personal, Julio 2011)

Las reglas que rigen el *campo* del hip-hop son claras: si uno no representa, no es parte de la cultura, no existe. Ante estas reglas no hay dudas: todos los raperos quieren existir, formar parte de la cultura, representar. Ser.

A esto se suma la condición misma del joven: dirimiéndose entre los estudios y el mercado laboral, buscando una manera de pararse frente al mundo, un grupo de pares e incluso un nombre (cada rapero tiene al menos un sobrenombre). La coexistencia de estas dos situaciones hace más potente la influencia del rap: si todo rapero quiere ser parte de la cultura, en un rapero joven este deseo se multiplica, ya que su día a día le trae las mismas preguntas que mueven la dinámica misma del campo: ¿represento mi lugar?, ¿soy parte de la cultura?, ¿existo?

2.2. El barrio - el respeto

El respeto es uno de los pilares de la actividad rapera, en estrecha relación con la trayectoria y el tiempo en el ambiente, y fundamentalmente, como se verá más adelante, con las batallas.

"Acá en el barrio, la mitad de la gente que me conoce, por ahí me respeta y me dice "vení, cantate los temas que me re copan". (Kira, comunicación personal, Septiembre 2011)

La mayoría de los relatos coinciden en que el rapero nace en la calle, iniciado en rondas de amigos más grandes que lo invitan a participar. Este tipo de iniciación ya da cuenta de una determinada relación entre el sujeto y su contexto: en la calle se aprende no sólo a rapear, sino a habitar ese contexto para ser respetado. El respeto es una construcción lenta: primero iniciándose en las esquinas, recorrer el barrio, grafitear las calles, empezar a vestirse de determinada forma. Estas prácticas suelen tener una doble respuesta: son criticadas por los adultos mayores y a la vez aplaudidas por las adolescentes más chicos. Así, el individuo se fortalece en el sentimiento de pertenencia para/con su grupo de amigos, en la no-comprensión por parte de las generaciones mayores y en la admiración por parte de generaciones menores, de manera que el ciclo puede volver a empezar, siendo ahora ellos quienes inviten a los más chicos a aventurar sus primeras rimas.

En el recorrido del círculo, la construcción de identidad. En el centro, el respeto.

2.3. Hermanos - amigos

Es interesante remarcar que la formación característica de un grupo de rap cuenta, por lo menos, con dos raperos. A su vez, es notable que varias de las entrevistas que se propusieron individuales, terminaron haciéndose a dos raperos simultáneamente, por sugerencia de los colaboradores. El lazo que une a un rapero con otro ronda lo familiar y lo inseparable: *"Y ahí terminamos juntos con ellos, y eso ya era una banda establecida, se llamaba 'la hermandad'. (...) Walter es como la otra parte de mi vida"* (El Facu, comunicación personal, Julio 2011)

En "Psicología de la vida cotidiana", Pichon-Rivière define la afiliación como un proceso de socialización que apunta al encuentro con seres semejantes, en la búsqueda de la seguridad que proporcionaba la alianza con la madre, modelo de relación positiva con el mundo.

Ser rapero implica, por lo tanto, tener cierto círculo de amigos, pertenecer a determinado ambiente. La "junta", los "pibes", los amigos, la banda. Distintas maneras de nombrar una forma de estar con un semejante, dentro de un campo implícito que nos identifica como pares y da sentido a nuestra práctica cotidiana.

2.4. La batalla y el respeto

"Yo creo que los raperos respetan al que gana las batallas. ¿Vos querés respeto?... vení a buscarlo" (Michael, comunicación personal, Julio 2011)

La batalla, en su definición conceptual, es una competencia abierta de fresstyle (textos improvisados sobre una base musical). Simbólicamente, es una instancia con una gran carga subjetiva, en la medida que lo que se está poniendo en juego es el reconocimiento por parte de "la cultura" de ser el mejor. Es un momento intenso de desafío personal, en donde el fin último es la búsqueda del **respeto**.

El respeto logrado por medio de la batalla puede pensarse como *capital simbólico*, en la medida que se logra con él cierto reconocimiento por parte del resto de los agentes. Cabe destacar que el objetivo no es económico ni material, sino simbólico: ganar una batalla implica, antes que cualquier otra cosa, ser respetado.

Lo inmensamente atractivo del movimiento es que el *respeto*, en tanto *capital simbólico*, no está institucionalizado. Esto implica que, si bien existen batallas a nivel nacional e internacional, no hay un solo respeto, ni una sola escala de jerarquías que abarque toda la ciudad. Por ello, todo rapero puede considerarse (y de hecho lo hace) respetado en los límites que se proponga -consciente o inconscientemente- y dentro de esos límites puede proyectar sus objetivos, sus sueños y su vida toda.

2.5. Permanencias

Hasta acá, el rap aparece como un campo atractivo que genera satisfacciones, brinda desafíos, respeto. Pero es sabido que los jóvenes están en contacto permanente con muchísimos otros campos similares sin por ello abandonar la práctica rapera: ¿qué es lo que hace entonces que los jóvenes permanezcan?, ¿qué diferencias hay con otros campos juveniles, para convertirse en el centro de referencia de las vidas de quienes lo practican?

2.5.1. El rap como adicción y como arte

"Yo ya no lo puedo dejar. Ya es como una adicción. Y todos van a decir lo mismo. Una vez que empezaste, y que vas re bien y todo eso, y sabés fristalear... es imposible dejar". (Kira, comunicación personal, Septiembre 2011)

Todos los entrevistados llegaron a la misma idea: el rap es una **adicción**. Si bien el uso del término adicción no hace referencia a su definición conceptual[2], el dato es llamativo teniendo en cuenta que no hubo ninguna pregunta que lo enunciara de esa manera. Es una actividad de la que "no se vuelve".

Al mismo tiempo, ninguno de los colaboradores dudó al considerar el rap como un arte. La conjunción de considerar la práctica del rap como una adicción y al rapero como un artista, nos pone en estrecha relación con lo que Freud denomina, en *El Malestar en la cultura*, los tres "lenitivos":

> Para soportarla [a la vida], no podemos pasarnos sin lenitivos (...). Los hay quizá de tres especies: distracciones poderosas que nos hacen parecer pequeña nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas que la reducen; narcóticos que nos tornan insensibles a ella. (...). Las satisfacciones sustitutivas como nos la ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica. Freud (1930:207)

Siguiendo esta línea de pensamiento, el rap, en tanto arte y "adicción", ofrece a los jóvenes una doble *satisfacción sustitutiva*, ilusoria quizás pero absolutamente poderosa sobre los sujetos. Se trata de una adicción sin químicos, con efectos inversos a los de los narcóticos: no se busca la insensibilidad frente a la realidad que se nos presenta, sino el deseo de transformarla.

2.5.2. El rap como reflejo de la realidad

La capacidad del género de reflejar y dar cuenta de la realidad social es una de las características del rap más atractivas para los jóvenes entrevistados:

> "Las primeras letras fueron del perfil socio-político del barrio. Como ponerse atrás de una ventana, estás en tu pieza y hacé de cuenta que tu ventana es lo que pasa en el barrio. Entonces vos ibas comentando y relatando todo eso. Como un noticiero pero de rap". (Pabliko, comunicación personal, Agosto 2011)

En el rastreo de las circunstancias que le dan al rap este carácter de "ventana" y reflejo de la realidad, surge con fuerza un punto central: que el contexto donde viven los entrevistados no suele ser el más apacible. Con escasos servicios de transporte, en zonas rurales próximas a asentamientos precarios, paisajes poblados de desigualdades sociales, basurales, drogas y violencia en todas sus formas. Sin dudas, el rap también describe el contexto donde nace por el hecho mismo de que no se trata de cualquier contexto: es la Argentina a 10 años del 2001, en los barrios periféricos de la tercera ciudad más grande del país. Son jóvenes que nacieron en los años 90, en plena etapa neoliberal y privatizadora, viviendo en sus años de niñez lo que fue el corrimiento del Estado de sus responsabilidades sociales. Esta situación

2 "Una adicción es una enfermedad física y psicoemocional, según la Organización Mundial de la Salud. En el sentido tradicional es una dependencia hacia una sustancia, actividad o relación". Fuente: Wikipedia.

tiene una directa consecuencia en la música rapera. No nos resulte extraño, entonces, que el joven diga lo que dice.

> En un planeta hecho de cenizas y fantasía, muerte compactada.
> El núcleo: mi habitación.
> Si entras aquí, conmigo estarás, amo este lugar.
> No puedo verte conmigo sin primero verte luchar.
> (Fragmento de la canción Espacio a terminar, del grupo Soberanía Rap)

2.5.3. El rap y la noción de juventud.

El criterio cronológico como única manera de medir la edad de una persona parece pasar a un segundo plano en el relato de los colaboradores. Chicos de 20 años se consideran viejos en el movimiento, convencidos de esto por haber vivido ya cierta cantidad de experiencias que así lo acreditan: *"Por ejemplo nosotros, ya nos consideramos viejos de acá de Rosario, pero somos pendejos, porque hace tanto que venimos rapeando"*. (El Facu, comunicación personal, Julio 2011)

La situación se vincula con la histórica clasificación en *old school / new school*. Esta categorización es muy imprecisa, en tanto y en cuanto no hay una lógica universal, sino una lógica individual y a la vez local. La imprecisión de la clasificación es paralela y proporcional a la imprecisión para definir los límites de la franja etárea. Es posible interpretar estos límites difusos en relación al deseo de extender la juventud, esa etapa tan fácil de confundir con la adolescencia. El Facu comentaba: *"Tiene algo de infantil ser rapero. Sí, yo lo veo medio infantil. No me molesta en lo más mínimo, para mí yo voy a ser un pibe toda la vida (risas)"*.

Beatriz Sarlo dice al respecto:

> La infancia, casi, ha desaparecido, acorralada por una adolescencia tempranísima. La primera juventud se prolonga hasta después de los treinta. Un tercio de la vida se desenvuelve bajo el rótulo, tan convencional como otros rótulos, de juventud. (...) La juventud es un territorio donde todos quieren vivir indefinidamente. Sarlo (2006: 31)

2.5.4. El rap como forma de vida

Se trata, en definitiva, de una suerte de síntesis que se reitera una y otra vez en boca de los raperos y que parece condensar todo lo que significa el rap en sus historias de vida. Resulta curioso observar, sin embargo, que el rap aparece como una forma de vida en la medida que implica, como se ha visto, determinadas costumbres, circuitos, ambientes e incluso rutinas; pero no aparece como una forma de vida en relación al trabajo como una actividad redituable, ni tampoco como un hobby ligado a una moda pasajera. Si bien las presentaciones pueden dejar un rédito económico, y si bien algunos raperos manifiestan el interés en que así sea, el rap no se emprende por motivaciones laborales o económicas. No parece generar ninguna contradicción trabajar en cualquier rama del mercado laboral ajena al campo artístico/cultural, y paralelamente sostener la actividad dentro del hip-hop con poco o nada de ganancias económicas. En definitiva, el rap es una forma de vida, pero a *esta* forma de vida no la define el trabajo, sino *lo que se hace y con quién*.

2.5.5. El rap como generador de capitales culturales

El rap puede ser generado con bajísimos costos. Esta particularidad es la que pone al alcance de todos las posibilidades de grabar sus propios temas, facilitando el crecimiento de sus capitales culturales. La creación de canciones propias se traduce en un incremento del capital cultural, que puede o no materializarse en un disco. Está prohibido usar como base un tema que ya usó otro, e incluso está prohibido copiar rimas de otro rapero. El tema, la rima e incluso la palabra pasan a tener dueño propio: es la distribución del capital cultural puesta en escena. Quien se quede sin palabras deberá leer más.

Esto ubica al sujeto en un contexto de permanente formación, brindándole herramientas que terminan ayudándolo no sólo en su desempeño como rapero, sino en la vida misma, al punto de sentirse verdaderamente "transformado".

2.5.6. El rap como un campo abierto

> "Podemos hacer lo que nosotros queramos". (Juando, comunicación personal, Julio 2011)

La cualidad más sobresaliente que caracteriza al rap, en términos musicales, es que su mismo origen y su historia están emparentados con la noción de *intertextualidad*, más precisamente con la *cita musical* y con la mezcla de distintos estilos musicales. Si bien suele relacionarse a la música rapera con loops en cuatro tiempos y sonidos procesados electrónicamente, la realidad es que el rap puede desenvolverse -y de hecho, lo hace- sobre una gran cantidad de géneros y ritmos, con distintas instrumentaciones y siguiendo los esquemas formales que deriven de la letra. Pabliko decía: *"Tenemos un cover de Pink Floyd, tenemos un poco de todo (...) Hay un tema que es reggae, pero no con base hip-hop, es reggae. O sea, estamos muy abiertos"*.

A su vez, en lo que respecta a las letras, si bien hay temáticas más recurrentes (el barrio, la noche, lo social), no existe un límite fuera del cual los textos dejen de considerarse raperos. Según Michael, «*hay temáticas de todos los colores, todo es válido...*"

Evidentemente, el rap como un campo abierto implica un ámbito social más abierto, con nuevos lazos, en una dinámica donde rapear termina siendo, nada más y nada menos, una forma de comunicarse con los otros. Nacho decía: *"Igual nosotros no tenemos drama: terminamos de tocar y nos venimos para acá, y terminamos en medio de los ranchos bailando cumbia"*.

3. CONCLUSIONES

El hip-hop proporciona un marco de producción simbólica absolutamente atractivo para los jóvenes: propone patrones de vestimenta, de conductas e incluso de gestos y movimientos, una música y una estética determinada, todo empapado de calle, noche y rondas de amigos. Si bien el proceso es similar al de muchos otros *campos* juveniles relacionados al mercado de bienes culturales, los datos que se desprenden de las entrevistas dejan ver que el hip-hop presenta una serie de particularidades que lo diferencian del resto y que favorecen especialmente su apropiación por parte de la población juvenil.

Es fundamental poder observar que la tensión que surge de la construcción de identidad local a partir de patrones extranjeros parece no obstruir procesos verdaderamente valiosos para la población juvenil. Es en este punto donde surgen una serie de preguntas ineludibles que vale la pena poner en cuestión: ¿es menos válida la construcción de una identidad local en base a patrones extranjeros, teniendo en cuenta todo lo que habilita y proporciona al sujeto dicha construcción, en términos simbólicos? Y si fuera cierto que esta forma de apropiación de modelos extranjeros no es más que otra representación de la colonización cultural a la que se ve sometido nuestro país, ¿deja de ser cierto por ello que brinda herramientas centrales en la vida de los jóvenes que lo practican, y que esas herramientas pueden usarse para criticar, describir e intentar transformar *esta* realidad local?, ¿deja de ser cierto por ello que el sujeto se forma, se enriquece y se fortalece en, por y para *este* contexto?

Sin dudas, la respuesta está a la vista: está en la voz de los intérpretes que la cantan sin saber cantar, que la gritan sin pudor, a toda velocidad, buscando la rima perfecta que derribe al contrincante que dude del poder de la cultura.

Y que el público decida quién es quién.

REFERENCIAS

Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Chauviré, Christiane; Fontaine, Olivier. 2008. *El vocabulario de Bourdieu.* Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Atuel.

Freud, Sigmund. *Obras completas.* Trad. José Luis Etcheverry. 2007. Buenos Aires: Amorrortu.

Pichon-Rivière, Enrique; Pampliega de Quiroga, Ana. 1985. *Psicología de la vida cotidiana*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz. 2006. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Buenos Aires: Seix Barral.

Ariovich, Laura; Margulis, Mario. 2008. *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

A GUITARRA BAIANA: TRADIÇÃO E DESUSO

Alexandre Vargas

Graduado em Licenciatura em Música e mestrando em Educação Musical pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia. Professor de guitarra e prática de conjunto no Centro de Formação em Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Guitarrista, bandolinista, violonista, e compositor. Integrante da banda da cantora Daniela Mercury. E-mail: alexandresilesvargas@hotmail.com

A guitarra baiana foi criada por Dodô e Osmar em 1942 a partir da junção do braço do cavaco a um pedaço de madeira de Jacarandá munido de captação elétrica. Assim, eles conceberam o instrumento que foi essencial para a criação do novo gênero musical carnavalesco denominado de *frevo baiano trieletrizado*. Essa música instrumental trieletrizada foi bem aceita pelo público, criando o ambiente propício ao surgimento do gênero axé music. A importância deste instrumento genuíno e histórico não está de acordo com o fato da maioria dos guitarristas não terem habilidade para tocá-la. Em uma abordagem qualitativa com caráter exploratório e explicativo, por meio de entrevista, pesquisa documental e bibliográfica, respondemos à seguinte questão: *Quais os motivos que levaram a guitarra baiana ao desuso?* Os resultados mostraram que a utilização da guitarra baiana era motivada pela necessidade de atuação profissional, quando a necessidade deixou de existir, aconteceu a diminuição do seu uso.

PALAVRAS-CHAVE: Guitarra Baiana. Carnaval da Bahia. Trio Elétrico Dodô e Osmar. Frevo Baiano Trieletrizado. Axé Music.

La guitarra bahiana fue creada por Dodo y Osmar en 1942, cuando juntaron un brazo de cavaco a un pedazo de madera de jacarandá con una pastilla electromagnética. Así concibieron el instrumento que contribuiría a la creación de un nuevo género musical - el frevo bahiano trieletrizado. La música instrumental de “trío eléctrico” se hizo popular, dando lugar a la aparición del género axé music. La importancia de este instrumento genuino e histórico no coincide con el hecho de que la mayoría de los guitarristas no tiene la habilidad de tocarlo. A través de un enfoque cualitativo de carácter exploratorio y explicativo, por medio de entrevistas, el documental y la investigación bibliográfica, respondemos a la pregunta: ¿Cuáles son las razones que llevaron a la guitarra bahiana al desuso? Los resultados mostraron que el uso de la guitarra bahiana fue motivado por la necesidad de la práctica profesional, y cuando la necesidad dejó de existir, se redujo su uso.

PALABRAS CLAVE: Guitarra Bahiana. Carnaval de Bahia. Trio Elétrico Dodô y Osmar. Frevo Bahiano Trieletrizado. Axé music.

1. INTRODUÇÃO

A guitarra baiana[1] é um instrumento cordofônico constituído de corpo sólido, captação eletromagnética, e um braço de madeira - onde que são fixados os trastes de metal. As cordas são presas em suas extremidades (na ponte e nas tarraxas), sendo sua afinação: Sol^2, Ré^3, Lá^3, Mi^4 (na de quatro cordas); Dó^2, Sol^2, Ré^3, Lá^3, Mi^4 (na de cinco cordas); e Sol^1, Dó^2, Sol^2, Ré^3, Lá^3, Mi^4 (na de seis cordas).

Originalmente com quatro cordas, a guitarra baiana foi desenvolvida e construída por Dodô (Antônio Adolfo do Nascimento) e Osmar Macedo. Dodô e Osmar conheceram o captador eletromagnético através do violonista Benedito Chaves em 1941. No ano de 1942, após tentativas de utilizar no violão de Dodô e no bandolim de Osmar sem conseguir eliminar a microfonia, eles fixaram o captador elétrico, as tarraxas, e um braço de cavaco a pedaço maciço de madeira de jacarandá, dando origem ao cavaco elétrico (ou pau elétrico); repetindo o mesmo procedimento com o braço de um violão.

Em 1950, eles já haviam melhorado o pau elétrico com captadores mais potentes, copiados de uma guitarra havaiana trazida dos Estados Unidos pelo irmão de Osmar. Estes instrumentos foram usados na primeira aparição do grupo pelas ruas da cidade, quando ficaram conhecidos como a “Dupla Elétrica”. Em 1951, a inclusão do terceiro músico (Termístocles Aragão que tocava triolim) deu origem ao nome “Trio Elétrico”, porém Aragão saiu do grupo, que teve o nome alterado para “Trio Elétrico Dodô & Osmar”.

Assim, foi iniciada uma nova maneira de se fazer festa de rua, prenunciando a fase elétrica do carnaval baiano. A metodologia era baseada na execução de música instrumental, amplificada, solada pelo cavaco elétrico, e tocada pelas ruas a bordo de um automóvel munido de equipamento de sonorização, chamado de *fubica*.

As composições instrumentais ao estilo do “frevo baiano trieletrizado”, obtiveram boa aceitação por parte dos foliões, em detrimento das marchinhas. As interpretações de Osmar (ao cavaco elétrico) proporcionaram uma sonoridade diferente aos ouvidos do público baiano, outrora acostumado ao som acústico das bandas de música. Já nos anos setenta, a maioria das bandas incluiu a guitarrinha em sua formação, originando um novo mercado de trabalho para os músicos de cordas de salvador.

A importância que a guitarra baiana tem para a cultura da Bahia não condiz com sua atual situação de desuso. A prefeitura da cidade de Salvador elegeu a guitarra baiana como tema do carnaval de 2013, porém, as escolas municipais, estaduais, os institutos, e universidade federais de música não incluíram o ensino deste instrumento em seus respectivos programas. Além disso, a maioria das escolas de música, não disponibiliza curso de guitarra baiana, com exceção da “Oficina de Música Instrumental Osmar Macedo”, dirigida pelo guitarrista e filho de Osmar - Aroldo Macedo. Outra iniciativa de ensino e aprendizagem é proveniente do “Centro de Formação em Artes” da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que iniciará a primeira turma em 2015.

O presente artigo objetiva investigar o contexto histórico que envolveu a guitarra baiana. Para isso, foi delimitado o período entre o surgimento do Trio Elétrico Dodô & Osmar e o início do gênero axé music. A investigação se justifica pela necessidade de elucidação, e documentação dos fatos que promoveram a diminuição do uso do cavaco elétrico.

Em uma abordagem qualitativa, com finalidade exploratória e explicativa, por meio de entrevista semiestruturada, pesquisa documental e bibliográfica; buscamos responder a seguinte questão: *Quais os motivos que levaram a guitarra baiana ao desuso?*

Essa comunicação é apenas um recorte da pesquisa dissertativa de nome: “A arte de tocar guitarra baiana: uma proposta metodológica”, em que propomos um método para auxiliar o processo de ensino e aprendizagem da teoria, leitura, e técnica instrumental com a guitarra baiana.

1 Também conhecida como guitarrinha.

2. A MÚSICA CARNAVALESCA: DO FREVO BAIANO TRIELETRIZADO AO AXÉ MUSIC

O carnaval baiano *trieletrizado* surgiu da inclusão do violão e do cavaco elétrico às apresentações musicais durante o carnaval. "Dodô e Osmar eletrificaram o frevo pernambucano, para criar o frevo baiano. Colocaram um trio básico em lugar da orquestra - e instrumentos de cordas em vez de naipes de metais.". (Risério, 2004: 556).

O frevo baiano foi desenvolvido a partir da modificação das células rítmicas tocadas pelos instrumentos de percussão (caixa, bumbo e pratos); na tentativa de reproduzir ritmos como baião, arrasta pé, polca, bolero, trechos de óperas, e *passo doble*, que compunham o repertório do grupo.

> (...) O "Trio Elétrico Dodô e Osmar" não tocava apenas o frevo. Os gêneros musicais choro e bolero, além de pérolas da música popular brasileira como Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Luar do sertão (Vicente Celestino) e até o Hino do Bahia (Adroaldo Ribeiro Costa) eram executados e emocionavam os foliões da mesma forma. Os clássicos eruditos como Czardas, Marcha Turca, Aída, e Rapsódia Húngara, músicas com compasso binário, que, assim como o frevo e o *passo doble*, são alegres e hipnotizam o público ouvinte. As músicas eram tocadas com a velocidade e ritmo do som trieletrizado e, assim, foi gerado, na década de 1950, um novo estilo musical no principal circuito do carnaval de Salvador - do Campo Grande à Praça Castro Alves. (Farias, 2012: 67).

Os filhos de Osmar, Armandinho Macedo e Aroldo Macedo, deram continuidade à *linguagem trieletrizada*[2]. Armandinho inseriu sua influência roqueira, passando a integrar o grupo, que modificou o nome para "Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar". Aroldo, por sua vez, compôs frevos expressivos, como por exemplo: "Rock do Caicó" [3] - um dos últimos frevos instrumentais que obteve sucesso nos carnavais dos anos 80.

O novo gênero era tocado pela maioria das bandas, porém "tocar frevos e marchinhas durante anos e anos fazia crescer a vontade de modificar, e criar uma marca. (...) tocar frevo o tempo todo chegava a ser enfadonho, urgia a necessidade de variar ritmicamente.". (Caldas, 2011).

As bandas de carnaval nos anos 70 não eram formadas com um instrumentista tocando bateria, a parte rítmica era da responsabilidade de um grupo de percussionistas. Luiz Caldas afirma que pediu para que eles tocassem o ritmo rock: ele solfejou a célula rítmica do bumbo - o músico que tocava surdo o imitou; depois, o mesmo procedimento foi feito com o ritmista que tocava caixa, e, por último, com o que tocava prato. "A partir daí, a batida do rock estava completa, e eu iniciava a música.". (Caldas, 2011). Esta ação demonstra uma tentativa inusitada de desvincular o carnaval do frevo eletrizado.

Os blocos afros, por sua vez, mantiveram a tradição de instrumentação percussiva com os toques peculiares do candomblé e do samba, e, também, criando novos ritmos como: o ijexá, o deboche, samba do Ilê Aiyê, samba-reggae e o merengue do Olodum. Almeida (2005: 8) afirma a existência de blocos de índio em Salvador na década de 60 (como Os Apaches do Tororó, Cacique do Garcia, Tupi, e Comanches); e que estas entidades teriam se transformado em blocos afros no final da década de 70.

As manifestações representativas da cultura negra (uso da indumentária e do toque do candomblé) eram abominadas pela elite social soteropolitana. A população livre da escravidão era reprimida pela polícia, e proibida de se expressar na festa momesca. Mas, passada a fase de repressão intensa, a população negra voltou a se manifestar livremente. O bloco afro Filhos de Gandhi, fundado na década de 40 driblou a repressão ao adotar um tema neutro,

2 Sincopada, melodiosa, ritmada e suingada do frevo baiano.

3 Do disco Trio elétrico Armandinho Dodô & Osmar. 1983. A Banda da Carmem Miranda. Som Livre.

sendo responsável pela criação do ritmo *ijexá*. Este ritmo, por sua vez, foi misturado com o samba pelos percussionistas do *Ilê Aiyê*. A estrutura do carnaval estava em vias de mudanças, quando "(...) em 1975, o primeiro cortejo do Ilê Aiyê, manifestou, diante de um público entre maravilhado e chocado, a força e magnitude do que viria a ser chamado de cultura afro.". (Moura, 2002: 128). O movimento ascendente da liberdade de expressão negra em Salvador fez com que surgissem outros blocos como o *Muzenza*, *Badauê*, *Araketu*, *Olodum*, os quais passaram a fazer parte do cotidiano musical baiano.

O bloco Badauê (fundado em 1978) usava o ritmo ijexá e chamou a atenção dos músicos de trio. Assim, o ritmo dos Filhos de Gandhi, influenciou o Badauê, que, por sua vez influenciou os arranjos das músicas de trio elétrico. Macedo (2011) afirma: "(...) tínhamos conhecimento desse ritmo por frequentarmos os guetos antes mesmo de se tornarem populares.".

Igualmente a Aroldo, o cantor e compositor Moraes Moreira, também demonstrou interesse pelo bloco afro. Moraes afirma:

> O Nosso dia era cheio. Na parte da manhã, a praia; a tarde era dedicado à música e à noite íamos todos para os ensaios dos blocos. O Badauê, um dos blocos preferidos, se consagrava como a grande sensação do momento. Era maravilhoso constatar como aquelas entidades já iam tomando seus lugares, exibindo com força e beleza a sua cultura, a sua música, a sua dança, enfim, reafirmando as suas verdadeiras raízes ancestrais. Todo aquele movimento nos deixava entusiasmados e bastante influenciados. (Moreira, 2010: 57).

"A partir de 1978, com o disco 'Ligação' e, sobretudo, a partir de 1980, com o disco 'Trio elétrico Dodô e Osmar', (...) o trio elétrico tomou emprestado o apelo do bloco afro e levou o ritmo ijexá para cima do caminhão.". (Moura, 2002, p. 129).

Além da assimilação de elementos afro-brasileiros, a música de carnaval foi influenciada pelo merengue caribenho[4]. Os instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores, e produtores baianos, imersos neste ambiente de diversidade cultural, reproduziram os elementos (rítmicos, melódicos, temáticos e históricos) dessas culturas em suas criações. Por exemplo:

> O ritmo ijexá foi base para o êxito das músicas "Beleza Pura" (Caetano Veloso) [5] e "Axé pra Lua" (Toninho Bep Bop e Luiz Caldas) [6];
>
> O ritmo merengue caribenho para a música "Ai Eu Liguei o Rádio" (Walter Queiroz) [7];
>
> O ritmo samba-reggae e merengue do Olodum deu suporte ao trabalho artístico de Daniela Mercury, como na música "Suingue da Cor" (Luciano Alves) [8].

A inserção de ritmos afro-caribenhos nos arranjos e composições baianas coincidiu com o avanço da tecnologia para a amplificação da voz. O Trio Elétrico Dodô & Osmar incluiu o cantor e letrista Moraes Moreira em sua formação. No entanto, apesar da melhoria nas condições técnicas para amplificação da voz, Osmar foi relutante em aceitar a novidade. "Mesmo assim meu pai se queixava da microfonia inevitável (...). O carnaval, até ai, era só instrumental.", afirma Macedo (2012).

4 O merengue caribenho tem a clave rítmica diferente do merengue do Olodum.

5 Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1979. *Viva Dodô & Osmar*. Continental.

6 Trio Elétrico Tapajós. 1981. *Jubileu de Prata*. Baccarola/Ariola.

7 Armandinho e Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1987. *Ai Eu Liguei o Rádio*. RCA.

8 Daniela Mercury. 1991. *Suingue da Cor*. Eldorado.

Apesar de a voz ser rejeitada, Moraes Moreira cantou no primeiro álbum do grupo gravado no Rio de Janeiro[9]. Posteriormente, ele escreveria letras para as antigas melodias dos frevos instrumentais.

> Com tantas inovações, surgiram também novas composições para o frevo baiano, que até 1974, eram apenas instrumentais. A partir desse ano, algumas músicas do repertório ganharam letras e passaram a ser cantadas por um músico e pelo público, que inclusive não parava de dançar com o Frevo do Trio elétrico (Dodô e Osmar), Frevo Doido (Osmar) e Doble Morse (Dodô e Osmar). Esta última, em 1976, levou letra de Moraes Moreira, tornando-se Pombo Correio, grande sucesso nos carnavais da Bahia. Nesse ano o nome da banda foi modificado, passando a se chamar "Armandinho, Dodô e Osmar", incorporando o nome do músico mais expressivo da família, virtuose na guitarra baiana. (Farias, 2012: 66).

Armando Macedo começou a se dividir entre o instrumento e o microfone. Como cantor, obteve diversos êxitos. Um deles foi o frevo "Vida Boa" (Fausto Nilo e Armandinho) [10].

Os artistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, segundo Moura (2002: 128), ampliaram e diversificaram o repertório de carnaval ao trazerem suas influências tropicalistas, emprestando o universo antropofágico da tropicália ao universo do trio elétrico. O frevo baiano entusiasmou Caetano, que compôs a música "Atrás do Trio Elétrico" [11]; e Gil se afeiçoou ao ijexá, compondo a música "Filhos Gandhi" [12].

9 Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1974. Jubileu de Prata. Continental. Moraes foi fundamental para a gravação deste álbum, pelo fato de morar no Rio de Janeiro e conhecer os membros desta gravadora.

10 Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1982. *Folia Elétrica*. Som Livre.

11 Caetano Veloso. 1969. *Caetano Veloso*. Poligram.

12 Gilberto Gil. 1976. *O Vira Mundo*. Universal.

O Trio Elétrico Tapajós (do empresário Orlando Campos) deu continuidade à festa de Momo durante a década de ausência de Dodô & Osmar. A banda do Tapajós gravou, aproximadamente, dez álbuns desde 1969[13]. Dentre estes álbuns, três deles tiveram a participação do músico Luiz Caldas, a saber: 1) *Ave Caetano*[14], 2) *Jubileu de Prata*[15], e 3) *Cristal Liso*[16]. Caldas (2011) afirma que: "(...) dentro do total de faixas do disco *Ave Caetano*, foi gravado, mais ou menos, 40% de música instrumental. No *Jubileu de Prata*, houve uma redução para 30%. No *Cristal Liso* esse número foi reduzido para 10%.".

O gênero "axé music" surgiu no ápice da agitação musical promovida pelos blocos afros e pelas bandas de trio remanescentes da década de 60 e 70[17]. No entanto, a música "Fricote" (Luiz Caldas e Paulinho Camafeu) [18] de 1985, é considerada o seu marco inicial. "O frevo baiano entrou em colapso, e foi substituído pelo axé music (...), a decadência começou quando Moraes Moreira cantou a música Pombo Correio.". (Moura, 2014).

O axé obteve boa aceitação por parte dos brincantes, em detrimento dos frevos instrumentais. Nesta nova fase da música de carnaval baiana, a maioria dos arranjos era para ser tocado com a guitarra tradicional. Luiz Caldas tocava guitarra baiana e guitarra tradicional em seus shows, porém, aos poucos, a guitarra baiana foi sendo afastada.

13 Trio Elétrico Tapajós. 1969. *Trio Elétrico Tapajós*. Philips.

14 Trio Elétrico Tapajós. 1980. *Ave Caetano*. Music Master.

15 Trio Elétrico Tapajós. 1981. *Jubileu de Prata*. Baccarola/Ariola.

16 Trio Elétrico Tapajós. 1982. *Cristal Liso*. Baccarola.

17 Por exemplo: as diversas formações da banda do Trio Elétrico Tapajós; a banda Scorpions do bloco carnavalesco Traz os Montes, com o ex-cantor do Chiclete com Banana - Bell Marques; os cantores: Jota Morbeck, Sara Jane, Gerônimo, as bandas Salamandra, Novos Baianos, dentre outros.

18 Luiz Caldas. 1985. *Magia*. Nova República/Poligram.

> Eu uso a guitarra baiana nos shows a depender do repertório a ser tocado. Vejo a guitarra baiana como um instrumento da família das guitarras, não sendo obrigatório seu uso, a não ser que eu deseje aquele timbre que só ela possui. (Caldas, 2011).

3. GUITARRA BAIANA VIRTUOSA, GUITARRA TRADICIONAL E O TECLADO SINTETIZADOR

O virtuosismo de Osmar Macedo se expressava em melodias *cantabiles*. Um músico aprendiz, ao nível de iniciante, conseguiria tocar as músicas: "Asa Branca" e de "Luar do sertão". Ao nível intermediário, tocaria "Czardas" e "Marcha Turca". O problema estaria quando era exigida habilidade técnica avançada.

Osmar treinou Armando para ser um virtuoso. Desde tenra idade, seu ritmo de estudo envolvia: o aprendizado técnico, desenvolvimento criativo, e montagem de repertório. A presença constante do seu pai foi importante para o seu aprimoramento musical desde os nove anos de idade.

Armandinho demonstrou precocemente interesse em tocar, disputando com seu irmão Betinho, um momento com o bandolim. Neste ínterim, Osmar "aproveitou a atenção do filho e foi ensiná-lo (...) como segurar o bandolim de forma mais correta, mostrando a melhor posição do braço e do corpo do instrumento; as casas das notas e a inclinação correta dos braços (...)". (Farias, 2012: 76).

Em 1964, com dez anos de idade, Armandinho tocou frevos e marchinhas no Trio Elétrico Mirim. Com quatorze anos, já executava músicas de Luperce Miranda. No entanto, o seu grande desafio foi aprender "Moto Perpétuo" (composição do violinista *Niccolo Paganini*). "Foi meu grande treino na música! Senti-me como um atleta em uma maratona, tendo de exercitar diariamente; eram 1.000 palhetadas por minuto. Aprendi tudo de ouvido (...)", afirma Armandinho (apud Farias, 2012: 85-87).

O repertório para a guitarra baiana (no carnaval instrumental da década de 50 e 60) era composto de músicas conhecidas e cantadas popularmente. Estas possuíam melodias simples e de fácil assimilação, porém o retorno do Trio Elétrico Dodô & Osmar com o lançamento do álbum *Jubileu de Prata* em 1974, trouxe um repertório com gravações de solos velozes e virtuosos, dobrados por uma segunda voz, ambos registrados por Armandinho. A partir de então, era necessário aprender de forma idêntica os solos do herdeiro de Osmar[19] para ser guitarrista conceituado em Salvador. Durante os anos setenta e oitenta, "(...) todos trios tocavam frevos com estilo próprio, porém as músicas do repertório de 'Armandinho, Dodô & Osmar' eram tocadas pela maioria das bandas.". (Caldas, 2011).

Armandinho elevou o grau de virtuosismo da música instrumental carnavalesca, e com isso os guitarristas baianos tiveram que estudar cada vez mais. A execução da antológica composição "É a Massa" [20] (Armando Macedo), tornou-se "(...) um grande desafio pra testar o nível técnico dos músicos. Quem não conseguisse executá-la direitinho ainda não poderia certamente ser considerado um bom instrumentista.". (Moreira, 2010: 37).

Outro instrumento usado no carnaval era o violão; depois, o violão elétrico, e em seguida a guitarra tradicional. O violão[21] já era popular, quando foi metamorfoseado em violão elétrico por Dodô, que passou a tocar guitarra com a técnica de violão. Anos depois, ele foi fotografado no trio da Saborosa, dedilhando uma guitarra tradicional ao lado de duas guitarras

19 Apesar da existência de outros grupos como o de Orlando Tapajós, o grupo Trio Elétrico Armandinho, Dodô & Osmar compunha a maioria das músicas que se destacaram no carnaval, depois do seu retorno em 1974.

20 Trio Elétrico Dodô & Osmar. 1981. *Incendiou o Brasil*. EMI/Odeon.

21 Afinação regular igual à da guitarra elétrica tradicional (Mi[1], Lá[1], Ré[2], Sol[2], Si[2], Mi[3]). Sabe-se que Dodô afinava um tom abaixo da afinação tradicional.

baianas (figura 1), indicando que a guitarra tradicional, apesar de seu uso ter se intensificado com o axé music, não motivou o desuso da guitarra baiana. A complementaridade entre estes instrumentos parece vir da função harmônica e contrapontística exercida por Dodô ao violão.

FIGURA 1. Dodô à esquerda, Armandinho ao centro, e Osmar à direita.

A busca do músico baiano por sonoridades diferentes promoveu o teclado sintetizador ao estágio de instrumento indispensável às bandas da década de 80 e 90. O tecladista Alfredo Moura participou desta fase baiana, tocando na banda Salamandra que tinha um teclado sintetizador monofônico *Minimoog*. Ele afirma que tinha que aprender a tocar a segunda voz da guitarrinha: uma tarefa tida como árdua, uma vez que a primeira voz dava para se guiar pela melodia, mas a segunda dava muitos saltos, o que dificultava a memorização das frases. (Moura, 2014).

Atualmente, os mais novos sintetizadores oferecem sons de guitarras quase perfeitos, mas que não conseguem superar a maneira humana de tocar guitarra baiana.

4. CONCLUSÃO

A tradição de tocar guitarra baiana era motivada pela necessidade de atuação profissional, quando essa necessidade deixou de existir, aconteceu o desuso.

Os motivos que diminuíram essa atuação profissional e levaram a guitarra baiana ao desuso estão relacionados aos seguintes fatos: 1) mudança de gênero instrumental para o cantado; 2) aumento do nível técnico-instrumental exigido para tocar o repertório de frevo; 3) influência dos ritmos advindos dos blocos afros e do Caribe nos arranjos das músicas carnavalescas; 4) mudança do gênero frevo baiano trieletrizado para o gênero axé music; e 5) o uso do teclado sintetizador.

REFERÊNCIAS

Almeida, J. 2009. *Ensino/aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Tese: Doutorado em música Salvador: UFBA.

Caldas, L. *Entrevista concedida a Alexandre Vargas*. Salvador, 12 nov. 2011.

Farias, S. C. 2012. *A Voz de Armandinho Macedo*. Salvador: Vento Leste.

Macedo, A. *Entrevista concedida a Alexandre Vargas*. Salvador, 2 fev. 2012.

Moreira, M. 2010. *Sonhos Elétricos.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Moura, A. *Entrevista concedida a Alexandre Vargas*. Salvador, 20 set. 2014.

Moura, M. 2002. O Carnaval de Salvador no Final do Século XX. In: *Carnaval da Bahia: um registro estético*. Salvador: Omar G, p. 124-153.

Risério, A. 2004. *Uma história da cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal.

DANÇA DO TORÉ: CULTURA MUSICAL E TRADIÇÃO NA COMUNIDADE QUILOMBOLA “CARCARÁ”

Ana Mônica Guedes Dantas Alves
Graduanda em Música-Licenciatura pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. Email: monica.ufc.93@gmail.com

Josefa Yara Brito de Alencar
Graduanda em Música-Licenciatura pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. Email: yarabrito92@gmail.com

Juliany Ancelmo Souza
Graduanda em Música-Licenciatura pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. Email: julianysouza.musica@gmail.com

Valquíria Freitas de Vasconcelos Araújo
Graduanda em Música-Licenciatura pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. Email: quirinha_93@hotmail.com

Carmen Maria Saenz Coopat
Professora Doutora em Etnomusicologia pelo Instituto Superior de Artes de La Habana, Cuba. Atualmente realiza estágio pós doutoral junto ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. É Professora Visitante Estrangeira junto ao Programa de Pós Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará/ UFC e professora do Curso de Música da Universidade Federal do Cariri/UFCA. ccoopat@gmail.com

O objeto deste trabalho é a comunidade quilombola Carcará, localizada no interior do Ceará na cidade de Potengi. A referida comunidade possui diversas manifestações culturais, entre elas a “dança do Toré” que foi levada ao quilombo por escravos fugitivos no século XIX e vem sendo preservada através das gerações. Atualmente a dança é realizada por mulheres negras e crianças da comunidade. É uma manifestação que traz características da música afrodescendente com herança também da miscigenação indígena. Este trabalho tem por objetivo analisar a Dança do Toré enquanto manifestação musical, e de que maneira esta atividade contribui para o fortalecimento da tradição cultural deste povo.

PALAVRAS-CHAVE: Dança do Toré. Música popular. Identidade cultural.

El objeto de este trabajo es la comunidad afrodescendiente Carcará, situada en Ceará, en la ciudad de Potengi. Esa comunidad tiene varias manifestaciones culturales, incluido la “ dança do Toré “ que llegó a la comunidad a través de los esclavos fugitivos en el siglo XIX y se ha conservado a través de las generaciones. Actualmente la danza se realiza por las mujeres negras y niños de la comunidad. Es una manifestación que reúne características de la música afrodescendiente y también de el mestizaje indígena. Este trabajo tiene como objetivo analizar la “dança do Toré” como una manifestación musical, y cómo esta actividad contribuye para el fortalecimiento de la tradición cultural de este pueblo.

PALABRAS CLAVE: Dança do Toré. Música popular. Identidad cultural.

1. INTRODUÇÃO

> "Fulô do i, fulô do a
> Vamo apanha maracujá
> Fulô do i, fulô do a
> Vamo apanha maracujá"
> (Versinho do Toré)

O Cariri Cearense possui um vasto campo cultural e musical que não se limita somente ao CRAJUBAR[1]. Ao Oeste dessa região localiza-se o município de Potengi, à aproximadamente 645 km da Capital do Estado. Neste município rico em manifestações da cultura popular há um quilombo conhecido como "Carcará". Uma comunidade que por muito tempo negou sua descendência por diversas razões, mas que depois se reorganizaram como um povo, formando uma associação quilombola, recuperando aos poucos a sua riqueza cultural.

Uma das atividades que tem tornado a comunidade mais conhecida é a dança do Toré, que é uma manifestação musical realizada por mulheres negras da comunidade. Foi trazida para o quilombo no século XIX sendo preservada através das gerações. Com herança da miscigenação indígena, possui características da ciranda e do coco. Esta manifestação que por muitos anos esteve esquecida pelos próprios habitantes se tornou a referência da comunidade em toda a região, atraindo visitantes e pesquisadores da cultura popular e dessa forma dando maior visibilidade à comunidade.

Pode-se perceber nesse sentido a formação de uma identidade cultural que aos poucos é reconhecida principalmente pelos próprios participantes que se autodenominam parte de um movimento que preserva a consciência étnica do lugar, e que buscam através da cultura oral manter viva a tradição musical do seu povo.

Nesse sentido essa pesquisa tem por objetivo analisar a Dança do Toré enquanto manifestação musical, e de que maneira esta atividade influencia e contribui para o fortalecimento da tradição cultural deste povo, levando em conta as histórias de luta pela afirmação de sua identidade étnica. Para isso tomaremos como base as teorias de identidade cultural, tradição oral e quilombos contemporâneos através de diversos autores da etnomusicologia e da história.

2. A LUTA DO POVO "CARCARÁ": LIBERDADE E AFIRMAÇÃO ÉTNICO-RACIAL

Através de visitas e entrevistas na comunidade quilombola pudemos conhecer melhor e entender um pouco a respeito da história deste povo e sua reafirmação como descendentes de escravos. O próprio líder da comunidade afirma que a origem do povoado se deu em meados do século XIX, com a chegada de escravos fugitivos oriundos da localidade de Assaré, que serviam ao conhecido Barão de Aquiraz. Estes fugitivos povoaram o espaço do sítio Carcará primeiramente com o objetivo de esconder-se do Barão, mas depois permaneceram na terra formando a comunidade remanescente de quilombos. Percebemos nesse sentido a formação de um quilombo contemporâneo, conceituado por Moura (2006) como uma:

> Comunidade negra rural habitada por descendentes de africanos escravizados, com laços de parentesco. A maioria vive de cultura de subsistência, em terra doada, comprada ou secularmente ocupada. Valoriza tradições culturais de antepassados (religiosas ou não) e as recria no presente (Moura, 2006:330)

1 CRAJUBAR: Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. Municípios da região metropolitana do Cariri Cearense.

Dessa forma caracteriza-se a comunidade quilombola em Potengi, que apesar de ter escondido a sua descendência, ao reafirmar-se como quilombo busca valorizar e recriar as tradições culturais trazidas à comunidade pelos seus antepassados.

Mas a consolidação desse povo aconteceu lentamente. Havia medo e resistência nos próprios habitantes, principalmente devido ao preconceito tão presente na sociedade. Anteriormente, os integrantes da comunidade haviam escolhido terras onde podiam se refugiar. Isso se explica pelo fato de seus ancestrais serem escravos que viviam a procura de uma vida tranquila, buscando se firmar em um local que considerassem seguro.

Foi através do contato com outros quilombos e comunidades próximas que o povo do Sítio Carcará foi adquirindo uma consciência a respeito de sua identidade cultural. Com isso a comunidade passou a se organizar criando a associação dos remanescentes de quilombos, o que possibilitou uma maior visibilidade para o povoado e através disso puderam assumir aos poucos sua identidade étnica e cultural. Dessa maneira sobre a formação de comunidades quilombolas como o Carcará pode-se afirmar que

> A identidade desses grupos não se define por tamanho nem número de membros, mas por experiência vivida e versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade como grupo (O'Dwyer, 1995:1)

É através destas experiências de conhecimento da própria cultura e história que o grupo pode se afirmar como autêntica comunidade quilombola. Nesse sentido as narrativas orais exercem uma forte influência, pois através das histórias contadas de pai para filho, mantém-se viva a tradição não só com relação às lutas pela liberdade, mas também com relação à diversidade cultural existente na comunidade.

Dessa forma compreendemos que este povo remanescente tem se destacado na região na busca pela sua afirmação e através disso, resgatando e recriando os valores artísticos e musicais que fazem parte de todo este contexto de consolidação como quilombo contemporâneo.

Nesse sentido é importante perceber como esta comunidade, exemplo ativo da cultura popular, transmite sua tradição no meio de uma sociedade tomada pelas novas tecnologias e pela cultura de massa. Diante disso é preciso compreender como o quilombo enquanto patrimônio imaterial da nossa cultura mantém e afirma a sua identidade étnica, uma vez que está inserida em um contexto sujeito às transformações geradas pela globalização. Dessa forma pode-se afirmar que

> (...) a cultura popular depois de sofrer mudanças decorrentes das modernas técnicas de difusão e reinterpretação, ainda assim mostra a presença e a permanência da memória daquele convívio e visão de mundo específico do popular (Dowling & Melo, 2012:s/n).

Nessa perspectiva compreendemos que o Quilombo Carcará, berço de uma cultura tradicional consegue através de suas manifestações artísticas, inserir e apresentar sua identidade à sociedade de maneira criativa, promovendo a permanência e a difusão da referida identidade nos diferentes contextos étnicos, sociais e culturais.

3. A DANÇA DO TORÉ

A dança do Toré é hoje, na referida comunidade quilombola, uma das principais manifestações artísticas desenvolvidas pelas famílias que lá residem. A dança, assim como a comunidade, ficou escondida por muito tempo e deixou de ser praticada, mas com a reorganização e afirmação cultural do quilombo, a arte de dançar e cantar o "Toré" foi sendo relembrada

pelos habitantes mais antigos, além de ser transmitida aos mais jovens através da oralidade, fazendo parte de suas práticas cotidianas.

No dicionário do folclore brasileiro Cascudo (2001) define "Toré" como uma dança comum nos quilombos em Alagoas em que os negros dançam em círculos tendo no meio um líder que "tira a toada". Na comunidade Carcará acontece de maneira semelhante, mas com suas características próprias. Na comunidade Carcará acontece de maneira semelhante, mas com características próprias do povo e da região onde se localiza.

A dança do Toré neste quilombo é coordenada pelas mulheres da comunidade, que em geral são mães e donas-de-casa. Estas atuam como professoras da referida dança, ensinando-a a seus filhos e parentes, além de amigos próximos. A dança acontece em comemorações e reuniões da comunidade, ou quando o grupo é convidado a se apresentar. As integrantes do grupo iniciam o ritual de mãos dadas em círculo, cantando uma música ou recitando um dos muitos versos que elas conhecem. A partir daí inicia-se a dança, sempre acompanhada pelo instrumental de pífano, zabumba e triângulo[2]. Há todo um processo de organização para a realização da dança, como o figurino e enfeites que as mulheres usam. As vestimentas coloridas com estampas vibrantes, elas demonstram a alegria e satisfação de dançar, cantar e expressar suas tradições.

A musicalidade é uma característica marcante da comunidade, uma vez que o grupo repassa adiante a sua tradição cultural através da música e da dança. Sobre isso Moura (2006) afirma que:

> A música demonstra alteridade, (...) perpassa os rituais e marca as comunidades. Tem força, universaliza o entendimento, e as letras transportam valores às novas gerações (Moura, 2006:335)

Toda essa transmissão de valores se dá através da cultura oral. A tradição da comunidade é repassada de pai para filho e assim as gerações vão se conscientizando de sua identidade cultural e mantendo viva a tradição através das experiências e performances de sua própria cultura e história.

Nessa perspectiva compreende-se que ao resgatar e vivenciar a sua tradição, os integrantes da dança e também da comunidade, desenvolvem uma nova perspectiva cultural através da propagação dos seus conhecimentos populares, tornando-se assim personalidades cultas. Sobre isso Canclini (2000) afirma que:

> Ser culto é apreender um conjunto de conhecimentos, em grande medida icônicos, sobre a própria história, e também participar dos palcos em que os grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem (Canclini, 2000:162).

Dessa maneira a própria comunidade tem se tornado palco para a divulgação e crescimento da própria cultura. No Carcará há um espaço nomeado pelos habitantes como Barracão Cultural, onde acontecem as festividades da comunidade tendo a Dança do Toré como a atração principal. É através desse movimento cultural no quilombo que a tradição é revivida e também apreciada não só pelos habitantes, mas por pessoas de diferentes localidades e culturas.

A oralidade é a característica marcante do aprendizado dos brincantes de Toré e dessa forma quem visita a comunidade para conhecer acaba entrando na brincadeira e aprendendo a fazer parte desse meio musical. Não há restrições para participar, do mais velho ao mais jovem, todos podem entrar na dança e embalar-se nas cantigas.

2 Grupo de instrumentos musicais característicos da região do Cariri cearense. Pífano: aerofone com sete orifícios circulares de sonoridade aguda, similar ao flautim. Zabumba: membranofone semelhante ao tambor, com médias e grandes dimensões e sonoridade grave. É percutido por varetas, macetas ou baquetas. Triângulo: idiofone de metal de sonoridade aguda, em que o som ritmado é obtido através do movimento do bastão, que deve bater no triângulo em sincronia com o movimento da mão que o segura, que pode abafar ou abrir e sustentar o som.

Além disso, as cantigas e os versos ganham novas interpretações à medida que são passados de geração em geração. Pode-se destacar a forma que as mulheres usam para instigar a criatividades das crianças, pois em algumas das cantigas elas declamam rimas improvisadas, e isso faz com que tenham a possibilidade de criar versos rimados utilizando o cotidiano, ou seja, fatos que viveram ou objetos que elas usam ou observam que são expressos com naturalidade. Os versos de improviso fazem a performance ficar mais criativa quando cada um se faz poeta e vai ao centro do grupo, recitar curtos versinhos, cheios de musicalidade e rima:

> "Alecrim da beira d`água
> Não se corta com machado
> Se corta com canivete
> Do bolsinho do namorado"
> (Verso de improviso, Dança doToré)

A partir deste exemplo pode-se perceber que a musicalidade no Toré explora diversos elementos desde a poesia, a rítmica, a batida do pé, as palmas, entre outros elementos característicos de danças afro-indígenas como a dança do coco e a ciranda. Estas características musicais são comuns aos diversos quilombos ou comunidades remanescentes, mas o Carcará mantém a sua originalidade, fazendo da sua música e da sua dança, o seu grito de liberdade e de afirmação étnica, mesmo que ainda enfrente adversidades e resistência social.

Compreendemos que as cantigas estão em torno de suas raízes e elas perpassam gerações deixando a cultura enraizada na mente desta comunidade de maneira relevante, pois eles se valorizam e sabem que tem um significado, uma identidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos abordar a Dança do Toré, prática musical que é desenvolvida na comunidade quilombola Carcará. Compreendemos a dança como uma manifestação da cultura popular, que vem sendo difundida na comunidade, através dos seus integrantes mais idosos, que repassam oralmente esses ensinamentos através das gerações.

Essa performance artística está intimamente ligada aos processos de reafirmação da identidade étnica do povoado de Carcará. Por essa razão, entendemos que a dança do Toré é uma maneira que os quilombolas têm para se apresentar à sociedade como uma comunidade remanescente e, através disso, manter ativas suas tradições culturais.

Diante do exposto, podemos afirmar que a dança do Toré tem contribuído para a consolidação deste povo, não somente no aspecto de afirmação de identidade, mas também nos aspectos de luta pela igualdade étnica, pelo direito à terra e à liberdade de expressar verdadeiramente sua cultura. Considerando a riqueza cultural da comunidade, esta pesquisa não se esgota aqui, pois há ainda muitas características a serem abordadas nos mais diversificados contextos em que a comunidade e a dança do Toré estão inseridas.

Esperamos ter contribuído para uma melhor compreensão a respeito desta prática cultural, bem como para um registro escrito da mesma, para que esse e outros aspectos da cultura popular e tradicional da região do Cariri cearense possam se tornar mais conhecidos e estudados em pesquisas posteriores.

REFERÊNCIAS

Canclini, Néstor García. 2000. *Culturas Híbridas*. Edusp. Editora de Universidade de São Paulo.

Cascudo, Luís da Câmara. 1979. *Dicionário do folclore brasileiro*. Edições Melhoramentos.

Dowling, Gabriela Buonfiglio; Melo, Sara. 2012. *O coco de roda no quilombo. In: Amerika* 6. Disponível em: <http://amerika.revues.org/3164#>. [Consulta: 13 out. 2014].

Moura, Glória. 2006. *Quilombos contemporâneos no Brasil*. *In:* Chaves, Rita; Secco, Carmem; Macêdo, Tania (org.). Brasil/ África: como se o mar fosse mentira. São Paulo: Editora UNESP.

O'dwyer, Eliane Cantarino. 1995. *Terra de quilombos*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia.

O PAPEL DOS CONTEXTOS DE EDUCAÇÃO (ESCOLAR E NÃO ESCOLAR) NA CONSTRUÇÃO DE MODOS DE RELAÇÃO COM A MÚSICA: NOTAS DE UMA PESQUISA SOBRE TRAJETÓRIAS DE JOVENS MÚSICOS

Áurea Demaria Silva

Áurea Demaria Silva é professora colaboradora no curso de Educação Musical a Distância da Universidade Federal de São Carlos/Universidade Aberta do Brasil. Endereço eletrônico: aureademaria@gmail.com.

O trabalho aqui apresentado constitui-se de um recorte de uma pesquisa que investigou a constituição de trajetórias de jovens músicos com objetivo de discutir como diferentes contextos podem favorecer os processos de aprendizagem de música, na juventude. Os dados obtidos indicam que as instituições de socialização desempenharam um papel relevante ao longo das trajetórias dos jovens músicos participantes da pesquisa, tanto na esfera da formação quanto na esfera da inserção profissional. A pesquisa também revela a omissão da escola e a importância que os espaços não escolares passam a ter no processo de formação musical da juventude.

PALAVRAS-CHAVE: Juventude e música. Trajetórias de vida. Jovens músicos. Educação não escolar

El trabajo que aquí se presenta es parte de una investigación sobre la constitución de las trayectorias de jóvenes músicos con el objetivo de discutir cómo diferentes contextos pueden favorecer los procesos de aprendizaje de la música entre la juventud. Los datos obtenidos indican que las instituciones de socialización juegaron un papel importante a lo largo de las carreras de los músicos que participaron en el proyecto, tanto en el ámbito de su educación como en el ámbito de la integración profesional. La investigación también revela las debilidades de la escuela y la importancia de los espacios no escolares en el proceso de formación musical de los jóvenes.

PALABRAS CLAVE: Juventud y música. Trayectorias de vida. Jóvenes músicos. Educación no escolar

1. INTRODUÇÃO

No campo dos estudos sobre Juventude e Música, na área da Educação, discute-se atualmente o problema do não reconhecimento (pelo universo adulto no espaço escolar) das músicas e culturas juvenis como referenciais para a construção da identidade de jovens e adolescentes. Nos discursos endereçados aos educadores cada vez mais argumenta-se em favor das posturas mais abertas, que favoreçam o diálogo entre a escola e as diversas produções culturais com as quais os jovens se identificam nesta fase da vida.[1]

Essa problemática adquire relevância ao mesmo tempo em que, no Brasil, se observam mudanças na educação, como a ampliação do acesso à escola entre as décadas de 1980 e 1990 (Dayrell 2007:48). A partir desse momento emergem novos desafios, com o ingresso de

> [...] um contingente de alunos cada vez mais heterogêneo, marcado pelo contexto de uma sociedade desigual, com altos índices de pobreza e violência, que delimitam os horizontes possíveis da ação dos jovens na sua relação com a escola (Dayrell 2007:48).

O trabalho de Bourdieu (1998), que abordou os mecanismos de reprodução social, indica como a escola pode contribuir para a conservação das relações sociais, perpetuando as desigualdades ao invés de promover a mobilidade social de estudantes das classes populares. Ao valorizar um tipo de relação com a cultura (transmitido no seio das famílias, produzindo a falsa impressão de uma aptidão inata) a instituição escolar favorece os favorecidos e desfavorece os desfavorecidos, sancionando as desigualdades existentes na sociedade. Isso quer dizer que, a escola pública,

> [...] enquanto instituição da *modernidade*, foi incumbida da tarefa de ajudar a concretizar o projeto societal impulsionado pelos ideais da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, devendo para isso dar um contributo decisivo para o progresso cultural, científico, e técnico, e para a construção de percursos de emancipação pessoal e social que libertassem os indivíduos das amarras da ignorância e do obscurantismo. Nos dois últimos séculos, através da escola, foi cumprida uma parte desses objetivos e ideais, mas uma outra parte está por cumprir (Afonso 2001: 29).

Diante de tal contradição, presente no contexto brasileiro, os estudos sobre Juventude e Música na área da Educação vêm trabalhando com a hipótese de que a situação de distanciamento entre culturas/músicas juvenis e espaço escolar pode estar entre as causas da ausência da educação escolar nas trajetórias de vida de uma parte considerável da juventude brasileira.[2]

Considerando a relevância desta hipótese e dos debates que se dão em torno dessa questão este texto apresenta resultados de uma pesquisa que investigou a constituição das trajetórias de jovens músicos profissionais e em processo de formação com o intuito de compreender qual papel os contextos de educação (escolar e não escolar) desempenham no processo de formação musical de jovens e como tais contextos participam da construção de modos de relação com a música (Campos 2007). A pesquisa se desenvolveu a partir das seguintes questões: Como jovens músicos se iniciam e se envolvem em atividades musicais? Quais instâncias socializadoras (a família, a escola, grupos de pares, as mídias, entre outras) participam da estruturação das trajetórias de formação musical de jovens músicos? Como os jovens músicos percebem as configurações sociais acerca das profissões

1 Ver, entre outros, os trabalhos de Arroyo (2007), Cenpec (2002), Dayrell (2005, 2007), Durand (2000) e Martins e Carrano (2011), os quais oferecem aos leitores uma aproximação a esse debate.

2 Conforme o Censo Escolar 2012, "o Brasil tem uma população de 56,2 milhões de pessoas com mais de 18 anos que não frequentam a escola e não têm o ensino fundamental completo" (Inep 2013: 25).

musicais? Como se relacionam os jovens com as diversas esferas sociais nas quais estão inseridos tendo em vista esta dimensão da sua identidade social que é o "ser músico"?

O que apresentamos neste texto é um recorte de uma investigação que buscou dialogar com questões e problemas em debate entre os estudos sobre Juventude, Música e Educação, tais como: i) o não reconhecimento, no convívio entre jovens e adultos no espaço escolar, das referências identitárias que os/as jovens constroem em esferas de socialização e sociabilidade para além da escola; ii) a constatação de que há pouco incentivo de políticas culturais e educacionais para o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais que mobilizam a juventude; iii) a crise que afeta as instâncias tradicionais de socialização (família, escola) nas sociedades contemporâneas (Silva 2013).

2. JUVENTUDE E MÚSICA EM PESQUISAS NA ÁREA DE EDUCAÇÃO NO BRASIL

Entre as iniciativas para a consolidação de um campo de investigações sobre juventude no Brasil destacam-se alguns balanços da produção discente realizada no âmbito da Pós-Graduação. Em 2002, foi publicado um Estado da Arte que abrangeu as pesquisas sobre juventude realizadas na área da Educação entre os anos de 1980 e 1998 (Sposito 2002). Em 2009, foi publicado outro Estado da Arte, em dois volumes, abrangendo as pesquisas realizadas nas áreas de Educação, Ciências Sociais e Serviço Social, entre 1999 e 2006 (Sposito 2009b, 2009c).

Estas publicações apresentam resultados de um trabalho de organização sistemática, apreciação crítica e análise da conjuntura na qual se situa a pesquisa sobre juventude no Brasil no período referido. Os pesquisadores que participaram da elaboração dos Estados do Arte levantaram uma série de problemáticas relevantes, as quais podem ser tomadas como pontos de partida para novas propostas de investigação. A identificação dos avanços e as lacunas observadas no conjunto dos trabalhos – em relação aos temas abordados, bem como no que diz respeito às teorias e abordagens metodológicas – traz inegável contribuição para o avanço horizontal e acumulativo do conhecimento sobre a juventude (Sposito 2009a: 40).[3]

O tema das culturas juvenis, e no interior deste tema, a questão da relação entre juventude e música, ocupa ainda pouco espaço dentro do interesse investigativo da área da Educação. Os dados quantitativos apresentados no Estado da Arte publicado em 2002 indicam que 2,32% das pesquisas sobre juventude na área de Educação (entre 1980 e 1998) tiveram como tema os *grupos juvenis*. De um total de 387 trabalhos o tema *grupos juvenis* foi enfocado em 9 dissertações de mestrado (Almeida 2009). A análise das pesquisas realizadas entre 1999 e 2006 mostrou que houve um crescimento do tema, que foi enfocado em 21 trabalhos. No entanto, também se observou que o número total de pesquisas sobre juventude na área da Educação cresceu, somando neste período mais recente, 971 trabalhos (idem). Por conta disso, o tema *grupos juvenis* avançou numericamente, mas em termos relativos manteve quase a mesma porcentagem do período anterior, somando 2,16% do total das pesquisas sobre juventude (Sposito 2009a).

Os Estados da Arte mostram que o interesse investigativo pelas atividades musicais da juventude vincula-se às reflexões sobre as mutações sociais que afetam as sociedades contemporâneas, as quais incidem não somente sobre os jovens, mas também sobre os indivíduos das diversas faixas etárias. O debate sobre as mutações sociais e a contemporaneidade tornou-se mais intenso a partir de 1995 e proporcionou visibilidade a novos temas e contextos de pesquisa, tais como as relações dos jovens com as mídias, a questão étnico-racial, os grupos e culturas juvenis e a violência. É neste subcampo de investigações – chamado nos estudos sobre a juventude de "temas emergentes" (Corti e Sposito 2002) – que grande parte

3 As três publicações estão disponíveis para consulta na internet, no *site* do Inep (Sposito, 2002) e no *site* do Observatório Jovem da Universidade Federal Fluminense (Sposito, 2009b, 2009c).

dos debates sobre a relação entre juventude e música irá se desenvolver, relacionando-se ao tema das mutações sociais que afetam as instituições de socialização tradicionais.

Embora a relação entre juventude e música ocupe ainda pouco espaço nas reflexões na área de Educação convém assinalar que a produção existente destaca-se pelas contribuições apresentadas ao enfrentamento das várias questões que envolvem a juventude no contexto da sociedade brasileira. Para este campo de investigação, além do desafio em relação ao número de investigações, há também o desafio de aprofundar as reflexões sobre as principais problemáticas em foco no campo, tais como a comunicação intergeracional, a dimensão política das ações culturais e dos movimentos musicais e as práticas sociais e culturais da juventude dos setores populares.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ETAPA EMPÍRICA DA PESQUISA

A multiplicidade das relações sociais que caracterizam as trajetórias de socialização na sociedade contemporânea é uma questão central para os estudos de juventude e educação. Dentro desse campo, essa questão vem sendo discutida por diversas perspectivas, dentre as quais se destaca o subtema dos estilos de vida juvenil, ou modos de ser jovem. Ao enfocarem os processos de construção de identidades pessoais e coletivas considerando diversos contextos, redes de relações sociais e mediações culturais as pesquisas neste subtema trazem leituras interessantes para uma compreensão das condições históricas, sociais e culturais da sociedade contemporânea pelo prisma das novas gerações.

Esta pesquisa veio se formando em diálogo com os estudos sobre os modos de ser jovem (em especial, na área da educação), e dentro desse subtema buscamos investigar como as experiências musicais modelam pensamentos, sensibilidades e comportamentos na fase da juventude. Ao refletir a respeito das possibilidades de enfoque para a presente investigação levou-se em consideração as perspectivas e abordagens já apresentadas pela literatura, com o intuito de buscar novas perspectivas e contribuições para o debate. Nesse diálogo com a literatura entendemos que poderia ser contributivo se o tema fosse enfocado por meio de trajetórias de socialização musical de jovens músicos com idade entre 15 e 29 anos.

Em relação à faixa etária escolhida como critério para a seleção dos participantes da pesquisa convém destacar que a utilizamos como uma delimitação de base, evitando fazer dela um uso inflexível. Conforme já argumentaram vários autores, a juventude é uma categoria social e relacional (Sposito 2001: 99), quer dizer, "uma condição social que se manifesta de diferentes maneiras segundo as características históricas e sociais de cada indivíduo" (Dávila León 2005: 13). Ao propor a faixa etária dos 15 aos 29 anos para a seleção dos participantes da pesquisa estamos seguindo a delimitação etária para a categoria juventude sugerida no documento "Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais":

> Convencionalmente, tem-se utilizado a faixa etária entre os 12 e 18 anos para designar a adolescência; e para a juventude, aproximadamente entre os 15 e 29 anos de idade, dividindo-se por sua vez em três subgrupos etários: de 15 a 19 anos, de 20 a 24 anos e de 25 a 29 anos. Inclusive para o caso de designar o período juvenil, em determinados contextos e por usos instrumentais associados, este se amplia para baixo e para cima, podendo estender-se entre uma faixa máxima desde os 12 aos 35 anos, como se constata em algumas formulações de políticas públicas dirigidas ao setor juvenil [...] (Dávila León 2005: 13).

Durante o ano de 2012, oito jovens músicos foram convidados para participar da pesquisa. Dentre os oito participantes que aceitaram o convite, quatro possuem a música como atividade profissional e quatro são estudantes do Ensino Médio ou do Ensino Médio integrado ao Ensino Técnico. Os jovens músicos profissionais foram selecionados no âmbito do circuito cultural e acadêmico da região metropolitana de Florianópolis (Santa Catarina). Obser-

vamos jovens músicos que se apresentavam nos teatros, em *shows* promovidos pelo SESC, em eventos de programas estatais de incentivo à cultura, e ainda também músicos atuantes em bares e casas noturnas. Para encontrar os entrevistados entre estudantes de graduação e pós-graduação em música utilizei-me de contatos pessoais também de colegas que, como eu, são egressos do curso de licenciatura em música. No caso dos estudantes de Ensino Médio optou-se pelo Instituto Federal de Santa Catarina (campus de Florianópolis) como lugar para a coleta dos dados, por já se saber, antecipadamente, que nesta instituição a música figura entre as disciplinas da matriz curricular. Diante da presença instável desta disciplina no Ensino Fundamental esperava-se encontrar entrevistados com perfil diversificado e que, ao mesmo tempo, estivessem integrados a um contexto escolar de aprendizagem musical.

Todos os participantes foram entrevistados individualmente. O roteiro elaborado para a entrevista abrangeu os seguintes tópicos: trajetória de aprendizado musical; usos das mídias; atividades de estudo e de trabalho atuais; relações entre músicos e não músicos; e perfil (idade, trajetória escolar, escolaridade atual, profissão dos pais, estado civil, cidade de origem, cidade de residência atual). Estes tópicos se constituíram em um esquema preliminar para a análise das transcrições.[4]

4 Sobre o conjunto de textos formado pelas oito entrevistas foram aplicadas as operações de codificação e categorização que são técnicas utilizadas na análise de conteúdo. De acordo com Bardin (2011: 133), a codificação "corresponde a uma transformação [...] dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo ou da sua expressão". Por sua vez, a categorização consiste em uma "classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamento segundo o gênero (analogia)" (idem: 147). Ambas as técnicas possibilitam a organização do trabalho com um grande volume de dados, permitindo uma visualização sucinta e condensada dos mesmos.

4. O PAPEL DOS CONTEXTOS DE EDUCAÇÃO (ESCOLAR E NÃO ESCOLAR) NAS TRAJETÓRIAS DE JOVENS MÚSICOS: ANÁLISE, DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES NÃO CONCLUSIVAS

As categorias e subcategorias com quais trabalhamos durante a análise foram elaboradas a partir das reflexões de Charlot (2001, 2005), sobre noção de relação com o saber, e de Afonso (1992, 2001), sobre as relações de coexistência entre a educação escolar e a educação não escolar. Segundo Charlot (2001: 22),

> [...] a relação com o saber é constituída de um conjunto de relações, do conjunto de relações que um indivíduo mantém com o fato de aprender, com o saber, com tal ou tal saber, ou "aprender". Essas relações variam de acordo com o tipo de saber, com as circunstâncias (inclusive as institucionais), não apresentando uma perfeita estabilidade no tempo. Em outras palavras, um indivíduo está envolvido em uma pluralidade de relações com o(s) saber(es).

Seguindo a perspectiva proposta por Charlot (2001), que destaca a importância da identificação do conjunto de relações com o saber (ao invés da caracterização dos indivíduos em função de um ou outro tipo relação com de saber) buscou-se reconstruir a dimensão temporal, por meio do contraste entre as primeiras experiências de aprendizado (a "entrada no aprender") e as "fontes de aprendizagem", que são as relações que "nutrem" e "sustentam" os sujeitos na atividade (Charlot 2001: 23). Assim, elaboramos a categoria *Trajetória de aprendizado musical* que no decorrer da análise foi dividida em duas subcategorias: *Entrada no aprender* e *Meios de formação musical*.

Além desse eixo de análise, que visa reconstituir as trajetórias enquanto um processo, foi elaborado um segundo eixo de análise que destaca as circunstâncias em que ocorreram as situações de aprendizado, bem como os tipos de saber envolvidos. Este segundo eixo apoia-se na caracterização apresentada por Afonso (1992) para as noções de educação formal, não formal e informal:

> [...] por *educação formal*, "entende-se o tipo de educação organizada com uma determinada sequência e proporcionada pelas escolas" enquanto que a designação *educação informal* "abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, constituindo um processo permanente e não organizado". Por último, a *educação não-formal* "embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém das escolares) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja essa a sua finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto" (Documentos Preparatórios III, C.R.S.E., 1988 apud Afonso 1992: 86).

Analisando o conjunto das narrativas dos jovens músicos acerca das primeiras experiências de aprendizado musical observou-se a presença da família (três entrevistados), da escola de Ensino Fundamental (dois entrevistados), da Igreja (um entrevistado) e das relações de amizade e vizinhança (um entrevistado). Estes dados permitem sugerir a relevância das instituições de socialização tradicionais no que diz respeito à inserção dos jovens na atividade musical, já que se fizeram presentes nas trajetórias de seis dentre os oito entrevistados. Estes dados apresentam-se também em concordância com a presença inconstante da música na educação formal no Brasil. Prevaleceram experiências de educação musical não escolar (informal e não formal) considerando o conjunto das primeiras experiências de aprendizado dos jovens músicos entrevistados.

Nos depoimentos em que os jovens descreveram as possibilidades de formação encontradas ao longo das trajetórias observou-se que a família, a escola, as Igrejas continuaram se constituindo enquanto lugares de aprendizado, e as relações de amizade se destacaram, entre outras coisas, também no que diz respeito às trocas de saberes musicais. Surgiram ainda nos depoimentos novos lugares e novas relações que foram relevantes para a formação dos entrevistados, tais como os professores de música particulares, as relações interpessoais nos grupos musicais (tanto nas ocasiões de lazer como também nas ocasiões profissionais), os festivais de música e também os projetos sociais fomentados pelo poder público. Observou-se ainda que o acesso às mídias (rádio, televisão e internet) possibilitou a aquisição de novos conhecimentos e habilidades musicais. As menções a estes recursos nos depoimentos apareceram também nos momentos em que os jovens versaram sobre o "aprender sozinho".

A análise desenvolvida permitiu concluir que os jovens músicos entrevistados, ao longo das suas trajetórias, tiveram acesso a uma diversidade de contextos de formação musical, sendo mais frequentes os espaços não formais e informais de educação, e os espaços de educação formal por sua vez, menos frequentes. Entretanto, observou-se que as instituições tradicionais de socialização (família, escola, Igrejas) desempenharam um papel importante nas trajetórias de aprendizado musical dos jovens, possibilitando em alguns casos os primeiros acessos ao saber musical, e em outros a continuidade do aprendizado, até a profissionalização.

FIGURA 1. Contextos de educação (escolar e não escolar) nas trajetórias de formação musical dos jovens entrevistados

5. REFERÊNCIAS

Afonso, Almerindo Janela. 1992. "Sociologia da educação não-escolar: reactualizar um objecto ou construir uma nova problemática?" pp. 81-96. In: *A sociologia na escola.* Porto: Afrontamento.

_____. 2001. "Os lugares da educação". pp. 29-38. In: Simson, Olga von et al. (Org.). *Educação não-formal.* Campinas: Editora da UNICAMP; Centro de Memória.

Almeida, Elmir de. 2009. "Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências". pp. 121-173. In: Sposito, Marilia (Org). *O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira* vol. 2. Belo Horizonte: Argvmentvm.

Arroyo, Margarete. 2007. "Escola, juventude e música: tensões, possibilidades e paradoxos". *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, pp. 5-39.

Bardin, Laurence. 2011. *Análise de conteúdo.* São Paulo: Edições 70.

Bourdieu, Pierre. 1998. "A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura". pp. 39-64. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (Org.). *Escritos de educação.* Petrópolis: Vozes.

Campos, Luís Melo. 2007. "Modos de relação com a música". *Sociologia, problemas e práticas*, Lisboa, n. 53, p. 91-115.

Cenpec. 2002. *Escutar:* um ponto de encontro, v.1. São Paulo: Cenpec. Coleção Jovens e Escola Pública.

Charlot, Bernard. 2001. "A noção de relação com o saber: bases de apoio teórico e fundamentos antropológicos". pp. 15-31. In: *Os jovens e o saber.* Porto Alegre: Artmed.

_____. 2005. *Relação com o saber, formação dos professores e globalização*: questões para a educação hoje. Porto Alegre: Artmed.

Corti, Ana Paula; Sposito, Marilia. 2002. "A pesquisa sobre juventude e os temas emergentes". pp. 203-221. In: Sposito, Marilia (Org.). *Juventude e escolarização (1980-1998)*. Brasília: MEC/Inep/Comped. (Série Estado do Conhecimento, n. 7).

Dávila León, Oscar. 2005. "Adolescência e juventude: das noções às abordagens". pp. 9-18. In: Freitas, Maria Virgínia. (Org.). *Juventude e adolescência no Brasil*: referências conceituais. São Paulo: Ação Educativa.

Dayrell, Juarez. 2005. *A música entra em cena.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. 2007. "Escola e práticas educativas: quando os jovens são atores". pp. 46-61. In: *Juventudes em rede: jovens produzindo educação, trabalho e cultura.* Brasília: Ministério da Educação; TV Escola. (Programa Salto para o Futuro).

Durand, Olga. 2000. *Jovens da Ilha de Santa Catarina*: sociabilidade, socialização. Tese: Doutorado em Educação. São Paulo: USP.

Inep. *Censo da educação básica: 2012 – resumo técnico.* 2013. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

Martins, Carlos e Carrano, Paulo. 2011. "A escola diante das culturas juvenis: reconhecer para dialogar". *Educação*, Santa Maria, v. 36, n. 1, pp. 43-56.

Silva, Áurea Demaria. 2013. *Mais ou menos músicos:* juventude e modos de relação com a música. Tese: Doutorado em Educação. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PEED0982-T.pdf >. Acesso em: 22 ago. 2014.

Sposito, Marilia. 2001. "Juventude: crise, identidade e escola". In: Dayrell, Juarez (Org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura.* pp. 96-104. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

_____ (Org.). 2002. *Juventude e escolarização (1980-1998)*. Brasília: MEC/Inep/Comped. (Série Estado do Conhecimento, n. 7). Disponível em: <http://www.publicacoes.inep.gov.br/portal/subcategoria/30>. Acesso em: 6 out. 2009.

_____. 2009a. A pesquisa sobre jovens na pós-graduação: um balanço da produção discente em educação, serviço social e ciências sociais (1999-2006). pp. 17-56. In: *O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira:* educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006). Belo Horizonte: Argvmentvm.

_____. (Org.). 2009b. *O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira:* educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006) v. 1. Belo Horizonte: Argvmentvm. Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/palavras-chave/estado-da-arte>. Acesso em: 22 dez. 2009.

_____. (Org.). 2009c *O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira:* educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006) v.2. Belo Horizonte: Argvmentvm.

TIRAR CABLES, SENTIR LA MÚSICA Y ESCRIBIR *PAPERS*: PREGUNTAS DE UNA INVESTIGACIÓN IMPLICADA

Berenice Corti

Magister en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Contacto: berenice.corti@gmail.com

El presente trabajo describe las distintas etapas por las que se desarrolló la investigación emprendida por la autora, en relación a sus diferentes modos de implicación y las preguntas surgidas durante el propio proceso de investigación. También, a cómo antes que producir efectos sobre el objeto de investigación, ésta produjo cambios en la subjetividad de la investigadora.

PALABRAS CLAVE: investigación y subjetividad, música y sensibilidad, cuerpo

Este artigo descreve as várias fases pelas quais a investigação foi realizada pela autora em relação aos seus diferentes modos de implicação e às perguntas levantadas durante o processo. Além disso, mais que os efeitos da pesquisa sobre seu objeto, ele explora as mudanças produzidas na subjetividade do pesquisadora.

PALAVRAS-CHAVE: pesquisa e subjetividade, música e sensibilidade, corpo

> Lo primero es el cuerpo, lo que el cuerpo no puede dejar de sentir,
> ni escuchar, ni mirar, ni pensar, ni decir, ni decirse.
> Carlos Skliar[1]

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia quiere compartir algunas de las preguntas surgidas en el proceso de investigación[2], iniciado mucho antes de que escribiera mi primer artículo académico. Entre 1996 y 2005 me dediqué profesionalmente a la gestión de un club de jazz primero y a la producción independiente de este tipo de conciertos en la Ciudad de Buenos Aires después, experiencia que nutrió, no desprovista de variadas tensiones, la tarea posterior.

Una vez tornada materialmente imposible la permanencia en la actividad –crisis del 2001 mediante, con sus conocidos y luctuosos vaivenes[3]– imaginé que la investigación académica podía resultar un camino vital posible, no sólo como recurso para aprovechar esa inmersión, sino también como medio para profundizar en el conocimiento de esa experiencia que había marcado tan fuertemente en mi vida. En efecto, la participación en una gran cantidad de performances musicales –no como intérprete, en tal caso como *partícipe necesario*– me permitió acceder a un mundo sensible extraordinario para el cual no tenía palabras sino sensaciones, emociones y sensibilidades. Conocimiento por el cuerpo, en términos de Bourdieu (1977).

Atendiendo a lo que dice Ramón Pelinski (2005), para quien el cuerpo en Bourdieu refiere más bien a una "plataforma viva para la adquisición de técnicas, habilidades y hábitos corporales", quisiera utilizar una conceptualización más amplia de esa idea de conocimiento por el cuerpo aplicada a la investigación musical, como por ejemplo la que justamente propone Pelinski:

> Asigno a estas experiencias musicales conscientes una prioridad tanto ontológica como epistemológica con respecto a sus interpretaciones intelectuales subsecuentes, sean ellas elaboraciones de carácter estético, musicológico, sociológico, crítico, etc. Mientras que desde la perspectiva ontológica el objeto sonoro se constituye como objeto musical en el proceso de la percepción intencional, desde la perspectiva epistemológica, la experiencia inmediata, en primera persona, de la música es origen y génesis del conocimiento musical (Pelinski, 2005).

Ya en la academia, en tanto ese tipo de experiencias reclaman ligazón con un orden diferente al del conocimiento logo-organizado, ¿cómo trabajar *con* y *en* la imposibilidad de escindir investigador y campo en un área como la investigación en música, en tanto ésta me había implicado, necesariamente, como parte de ese campo?

1 Entrevista a Carlos Skliar en *Micro-revista. Revista de letras y cosas bellas*, agosto 19, 2013. Disponible en http://www.microrevista.com/entrevista-a-carlos-skliar/

2 Tesina de grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (2007), tesis de maestría (2011) y doctorado (en curso) en la Universidad de Buenos Aires.

3 Cerradas las puertas del primer local y tras una primera y larga etapa de búsqueda de sus causas en las propias incapacidades personales, comprobé más tarde que mi historia se asemejó a la de tantos, no solo en la música sino en el arte en general, y también en la economía pyme a escala local y nacional. Luego transité el camino de la producción independiente de conciertos durante cuatro años, hasta intentar reabrir el Jazz Club, lo que no prosperó.

1. ANTECEDENTES

Si primero fue el cuerpo, como diría Skliar, después vino la necesidad de convertir, traducir y hacer asequible a la palabra y al lenguaje académico algún recorte, un vestigio, algo dicho de todo lo desplegado en ese mundo musical. El proceso implicó un giro en sentido inverso que transcurrió por distintas etapas de objetivación del discurso –desde lo más a lo menos objetivable– hasta la incorporación de la propia subjetividad como material participante en la investigación.

El primer paso estuvo dado por la producción de una tesina de licenciatura en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (2007), dirigida a la exploración y análisis de discursos verbales y sonoros y sus sentidos de identidad nacionalizada presentes en el jazz local. A ellos accedí sin demasiada conciencia de mi propia implicación como una parte del universo "nativo", o mejor –precisando un poco más–, considerando que esa implicación proveía un *plus* para el análisis. Lo que en realidad esa pertenencia me otorgaba era una facilidad para acceder al objeto, aunque no tan sencillamente a su sentido. Emprender una tarea de investigación desde la identificación con el objeto como punto de partida requirió entonces afrontar el desafío de problematizarlo con la limitación que me imponía intentarlo con el lenguaje nativo incorporado.

En la segunda etapa de la investigación, iniciada con la planificación de la tesis de maestría en Comunicación y Cultura (2011) de la misma universidad, aparecieron derivaciones de las conclusiones de esa tesina las cuales parecían no tener lugar en los discursos nacionalizados sobre la música –o, en tal caso, constituían aquello a lo que esos discursos no podían dar lugar. Es decir, lo que la palabra esconde en su decir, lo que deja afuera, lo que sin nombrar coloca en toda su espesura: algunos sentidos paradigmáticos de la idea de "jazz" en la escena local, negritud, "afro", otredad territorial y racial.

Con el ingreso al Instituto de Investigación en Etnomusicología, en donde cursé sucesivos seminarios sobre etnografía de la performance y el análisis del sonido/música, y la posterior incorporación como auxiliar de un equipo de investigación –dirigido por el Dr. Luis Ferreira–, pude luego trabajar sobre esa conciencia de la imbricación del discurso personal con el discurso "nativo". Se hacía necesario (y posible) entonces la construcción del objeto *jazz argentino* como "otro", por fuera del espacio en el que había sido parte de mi historia personal. Se trataba de explicitar sentidos intersubjetivos que hasta el momento habían estado velados, como los relativos a significaciones de racialidad en discursos verbales y sonoros del jazz argentino. La subjetividad podía funcionar entonces como "mediadora" en la comunicación del discurso "nativo", mediante la objetivación del objeto y la distinción entre discursos de primero y segundo grado según la caracterización que proponen Carvalho y Segato (1994).[4]

4 Según estos autores, la Músicopoiesis comprende a los discursos musicales de primer grado, es decir, tanto el discurso propiamente musical en el acto de hacer música, como la participación de músicos y oyentes en la semiosis musical a través de la performance creativa y la recepción activa. Y los discursos de segundo grado son aquellos que los autores denominan *nativos* –es decir, los producidos por los participantes del campo artístico-, a los que caracterizan por su tipo *metafórico*, *racionalizador* o *analítico*. Son *metafóricos* los procesos de producción de sentido que estereotipan identidades sociales sobre la base de emblemas musicales, discursos de sustitución de *tópicos* musicales por aquellos significantes lingüísticos que los reifican como garantes de una identidad genérica o estilística. Los *racionalizadores* refieren a aquellos producidos en el campo artístico en su sentido amplio que se distinguen por su capacidad para la construcción de *fetiches* musicales, y que satisfacen a su vez la necesidad de *fijación* de las identidades sociales. Por último, los discursos *analíticos*, no necesariamente nativos, son los producidos por quienes pretenden en cada acto discursivo "volverse incansablemente sobre sus fundamentos epistemológicos", es decir, nosotros, los teóricos y analistas de la música.

2. EL ABORDAJE DE UN OBJETO ETNOMUSICOLÓGICO DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES

En la actualidad, el proceso de producción de la tesis de doctorado me ha conducido a repensar y reprocesar la creación de sentidos en el jazz local en tanto producto significativo de cuerpos socialmente “blancos” produciendo/releyendo/resignificando música socialmente “negra”.[5] Se trata de abordar de manera específica cómo la corporeidad cumple un papel decisivo en la producción de significaciones musicales, en tanto son vividas primordialmente en la experiencia musical subjetiva de manera preconceptual y antepredicativa (Pelinski, 2005), encontrándose a su vez abierta al entorno social y siendo informada por él.

Este objetivo de trabajo requirió una comprensión acerca de que –en este caso– una escisión entre sujeto y objeto de la investigación era ya definitivamente imposible, porque mi propio lugar de investigadora es fruto de un conocimiento práctico compartido, corporal, de la posición en el espacio social (Bourdieu 1977: 55-57). O, en términos de Merlau Ponty, *intermundano,* fruto de una política de la percepción como experiencia encarnada –no *con base* en el cuerpo, sino *siendo* cuerpo–, mediadora en la intersubjetividad que resulta en un orden institucional e histórico (Crossley 2007:14).

Pero por otra parte, si se trata de producir conocimiento –¿musical?– informado en/con la observación participante de la práctica –musical–, ¿cómo trabajar con las restricciones de no contar yo misma con la estrategia de la bimusicalidad (Hood, 1960; Titon, 1995), la que me permitiría compartir cierta información con los músicos de la investigación? La bimusicalidad, como lo explica Titon, consiste en desarrollar habilidades de performance musical por parte del investigador mediante el aprendizaje de la práctica musical a estudiar, lo que “nos involucra con nuestros informantes en la intersubjetiva y dialógica coproducción de textos, contextos, procesos, performances, interpretaciones y entendimientos” (Titon 1995: 290).[6] De todas formas, el tipo de implicación “nativa” de la que gocé en el pasado, que me tuvo como actora no música/o[7] del mismo campo artístico al que pertenecen los músicos con los que trabajo en mi investigación actual, quizás sí me habilite a compartir ciertas significaciones culturales sobre la música, si bien no específicamente sonoro-musicales.

Como decía, en tanto no cuento con la posibilidad de desarrollar esa estrategia de la bimusicalidad por no ser música/o de jazz, me concentro en otro tipo de informaciones compartidas relativas al orden institucional e histórico de la racialidad, como participantes de una misma política de la percepción en donde nos encontramos implicados los diferentes sujetos de la investigación (investigadora/músicos), ya no distinguidos entre sujeto y objeto.

Se trata del *conocimiento práctico* de la racialidad que, como dice Franz Fanon, no está proporcionado por “residuos de sensaciones y percepciones de orden principalmente táctil, vestibular, cinestésico o visual” (Fanon, 1973: 90) sino construido en el marco de relaciones raciales históricas de producción de alteridad, en términos de Rita Segato (2007). Así lo explica Fanon en el capítulo de *Piel Negra, Máscaras Blancas* denominado “La experiencia vivida del negro”:

5 El concepto de producto está emparentado al campo del análisis de lo discursivo y a la noción de productividad social de sentido (Verón, 1987).

6 Mi formación musical no formal, sumada a estudios en semiótica y análisis del discurso y cierto conocimiento de algunas significaciones musicales en este campo artístico específico, me habilita en cambio a proponer análisis musicales en términos discursivos. Por otra parte, mi competencia musical se inscribe además en otro orden, el de la escucha, el cual de todos modos junto al aprendizaje y la ejecución “son la base de experiencias capaces de conferir sentido y poder a la gente en sus vidas cotidianas” (Pelinski, 2005).

7 Opto por esta manera de denominar el rol de *hacedora* de música para dar cuenta también de las limitaciones de género del término *músico*, como es usual utilizar en Argentina tanto para mujeres como para varones.

> En el mundo blanco el hombre de color tiene dificultades para elaborar su esquema corporal. El conocimiento del cuerpo es una actividad estrictamente negadora. Es un conocimiento en tercera persona. En torno al cuerpo reina una atmósfera de incertidumbre cierta. [...] Yo había creado por debajo del esquema corporal un esquema histórico-racial (proporcionado por) el otro, el blanco, que me había tejido con mil detalles, anécdotas y relatos. [...] El esquema corporal se derrumbó, atacado por varios puntos, cediendo el sitio a un esquema epidérmico racial (Fanon 1973: 90).

En estos párrafos Fanon hace hincapié, entre otras cosas, en la comprensión inmediata del mundo familiar diferenciado del acto intencional de desciframiento consciente, en tanto las estructuras cognitivas que se ponen en funcionamiento a ese fin son producto de la incorporación de las estructuras del mundo en el que actúa, como diría Bourdieu (1997: 11). Esa percepción como experiencia encarnada no es una representación interna de un mundo externo, consiste en una configuración significativa de sensaciones –lo que no implica una convergencia o correspondencia de dos órdenes de cosas distintas (Crossley 1995: 46). Se trata de una adquisición histórica de un "sentido práctico del *habitus* habitado por el mundo que habita" (Bourdieu 1997: 16).

De esta forma, como argumenta Peter Wade, "raza" es una categoría cultural convertida en una forma (*part*) corporizada (*embodied*) de la experiencia humana: las maneras en las cuales deviene "parte del cuerpo vivido y observado son también cruciales en el entendimiento y en la naturalización de aspectos del pensamiento racializado" (Wade 2004: 165).

4. SOBRE EL ORDEN CORPORAL RACIALIZADO Y SUS NIVELES DE IMPLICACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN

Trabajando en este campo de investigación sobre el papel de la corporeidad en la significación musical –o al menos, en algunos de sus sentidos específicos- aparecieron además dos niveles diferentes de implicación. Por un lado, en el hecho de coparticipar, músicos e investigadora, de un mismo orden social compartido relativo a los modos en que situadamente organizamos y comprendemos de manera racializada nuestro mundo social y cultural. Éstos se expresan bajo la forma de inscripción naturalizada en narrativas hegemónicas de la blanquedad en términos de Frigerio (2006, 2008) o en un sistema de "terror étnico" como lo denomina Segato (2007).

Desde el punto de vista de Frigerio se trata, sintéticamente, de un orden de la "blanquedad" construido no sólo como ideal racial sino también como imaginario sobre la propia identidad racializada, pretendidamente blanca y homogénea, europea, cuyo legado es invocado a través del desembarco de la inmigración del viejo continente y la herencia que dejaran las familias "criollas" descendientes de los españoles colonizadores. Por un lado, explica el autor (2008: 117), este dispositivo "invisibiliza cotidianamente cualquier evidencia fenotípica que pueda poner en peligro la ilusión de blanquedad", negándose toda presencia de población negra a partir del siglo XX a causa de su supuesta "desaparición" en guerras y pestes.[8] Y, por el otro, esa condición de blanquedad resultante, enarbolada orgullosamente sobre sí por la sociedad –como resultado de una propia virtud–, es parte constitutiva del proyecto político de sojuzgamiento a la población no blanca expresada justamente en esa "narrativa dominante de la historia argentina [que] enfatiza la blanquedad del país (en contraposición a la posición latinoamericana más clásica que hace hincapié en el mestizaje)". Este punto es importante porque el andamiaje discursivo que es su producto no admite siquiera la mezcla racial, lo que

8 Al respecto, abunda bibliografía producida en los últimos años que desmiente histórica y sociológicamente tal desaparición. Por falta de espacio no la citaremos aquí, pero puede consultarse el trabajo de Alejandro Frigerio, quien la analiza críticamente. Miguel Angel Rosal (2013) la compila en un trabajo que se renueva periódicamente en el sitio web del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos.

implica una *imposibilidad mestiza* que sólo contempla la existencia de *blancos* o de *negros no realmente negros,* los *cabecita negra* (Corti, 2010).

Esta pretendida blanquedad necesita negar toda presencia *negra* para su autoafirmación, construyendo a su Otro nacional en un *negro* particular, no afrodescendiente y por tanto no *realmente* negro –no reconocido como tal– producto de (otra vez) una conveniente invención: el *criollo* de origen provinciano, cuya ancestralidad en gran medida africana es también negada (Guber, en Frigerio 2006: 86 y 87). En otras palabras, y como dice George Yancy, "negar sugiere el sentido en el cual los blancos afirman sus identidades a través del acto discursivo y no discursivo de *negar* la realidad de la completa humanidad Negra" (2008: 116).[9]

Rita Segato, por su parte, hace hincapié en el principio de exclusión mediante el cual en Argentina "todas las personas étnicamente marcadas fueron convocadas o presionadas a desplazarse de sus categorías de origen para, sólo entonces, poder ejercer confortablemente la ciudadanía plena entre los otros ciudadanos", siendo obligados a moverse de su lugar de habla originario para posicionarse en un lugar neutro de ciudadanía en el Estado-nación (Segato 2007: 266-267).

Se trata, dice la autora, de un sistema de "terror étnico" que en forma de patrullaje homogeneizador institucional con un trabajo estratégico por parte de la elite portuaria e ideológicamente eurocéntrica en el control del Estado, se conforman para "nacionalizar" una nación percibida como amenazadoramente múltiple en pueblos y extranjera (Segato 2007: 30):

> Esta voluntad política de hibridación cultural se manifestó en un patrullamiento que, antes de ser político, fue cultural y recurrió alternativamente a modos formales e informales de persuasión, intimidación, distorsión, sarcasmo y hasta exterminio para que ninguna diferencia pudiese amenazar la faz del cuidadosamente construido colectivo "argentino" (Segato 2007: 246).

A tales efectos, fue precisa también la instauración de un orden corporal racializado que se estructuró en base a un esquema jerárquico pigmentocrático que sitúa en la cúspide de la pirámide a quienes portan una piel identificada socialmente como blanca –los niños saben bien que la piel no es blanca, sino rosada o *beige*, *color piel*, como decíamos en la escuela para identificar el lápiz que usábamos para pintarla–, pirámide cuyos escalones descienden y se agrandan a medida que la epidermis se oscurece o, mejor, su color va virando a diferentes tonalidades del marrón.

Por consiguiente, y volviendo a nuestro tema principal, músicos e investigadora también categorizamos qué es "negro" y qué es "blanco" con la misma lente de racialización: si en Argentina "no hay negros" no podría existir una música "negra y argentina", ni constituirse como "negra" una música producida en la Argentina. Históricamente, y a falta de recursos discursivos para nombrar localmente esa diferencia echamos mano de la categoría nativa estadounidense, binaria, por cuanto *Black Music* sería la música de la *Black People*. De esta forma el *terror étnico* implica también, como propone Segato, una ceguera al color o *Color-blind subject of myth* (2007: 99), una esfera que controla, organiza, selecciona y distribuye el

9 Este esquema racial tiene también su paradoja: suele argumentarse en la cotidianeidad que el apelativo "negro" utilizado en contextos coloquiales y de familiaridad implica una connotación cariñosa y sin ánimo de ofensa (Ratier, en Frigerio 2006: 87). Al respecto, se puede decir también que, si bien como apunta Frigerio, la pretensión de desplazar a los "negros" o "cabecitas negras" del lugar del Otro racial a una otredad social y cultural encubre la operación de inferiorización racial hacia el "no blanco", por otro lado también se refuerza su otredad en tanto se construyen cuerpos "blancos" por un lado y por el otro "no-blancos-(por ende)-*negros*" cuya experiencia de ser mirados, dichos y vividos como tales se reproduce incansablemente, una y otra vez.

repertorio de significaciones raciales socialmente posibles excluyendo otros, tanto perceptivos como discursivos en torno a sentidos de raza y/o sus mezclas.[10]

Trabajar en estas temáticas generó la necesidad de desmontar estas categorías raciales en la propia subjetividad –o al menos intentarlo–, como camino para buscar una comprensión de los discursos nativos desde una perspectiva analítica, así como de sus sentidos subyacentes en el marco de ese repertorio significativo socialmente posible. También, para observar las tensiones que se producen en la enunciación de los discursos racializados, para los que socialmente no hay opciones enunciativas.

Para finalizar, el último nivel de implicación incluyó la puesta en juego de mi propia subjetividad como sujeto racializado en este orden social, no sólo como investigadora –por muy comprometido que pueda ser el lugar de la distancia crítica–, sino como sujeto/sujetada de esa racialización. Desde este punto de vista, este camino me llevó a recordar y resignificar los sentidos racializados presentes en la cotidianeidad de la propia historia familiar, en donde "ser negro" era algo que se debía dejar atrás.[11] Una nueva identidad subjetiva que aún carece de una manera apropiada de nombrarse –¿mestiza?– ha emergido en el transcurso de mi trabajo de investigación, modificando la percepción que tenía esta investigadora sobre sí misma antes de embarcarse en este proceso. Por debajo de un nivel de significación "construido" en norma, existe otro, vivido, cuya experiencia resulta inadecuada con respecto a la anterior. Un mundo de lo "no hablable" en donde ambos, investigadora e investigadas/os, somos parte.

10 Se emparenta quizás con una cierta aprensión a la impureza que se niega también al soslayar los posibles mestizajes, en sintonía con la doctrina de *limpieza de sangre* y su común relación con "el sexo y la sexualidad que están invariablemente dotados de significados socio-políticos" (Stolcke, 2008:15-18).

11 Desde los antepasados familiares denominados *criollos* –de los cuales nada se decía a diferencia de los de origen europeo- hasta una condición socioeconómica asociada a pobreza y negritud, el cabello mota, y el comportamiento inapropiado, racializado, en el carnaval. Esta investigación me llevó también a indagar esa genealogía familiar: en 1825 nació el criador (peón de campo) José Novillo, mi tatarabuelo y antepasado más lejano que he podido ubicar, habitante de la zona incierta que en la provincia de Buenos Aires era denominada "Para Campo", antes de la constitución de los primeros fortines de avanzada territorial sobre los pueblos originarios de la zona.

5. REFERENCIAS

Bourdieu, Pierre. 1997. *Meditaciones Pascalianas.* Barcelona: Anagrama.

Carvalho, José Jorge de y Segato, Rita. 1994. "Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais", *Cuadernos de Antropología*, N° 164. Brasilia: Universidad Federal de Brasilia.

Corti, Berenice. 2007. *Identidad del "jazz argentino". Cultura y semiótica de un discurso de interpelación*. Tesina: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Buenos Aires: UBA.

_____. 2010. "Discursos de raza y nación en y sobre Sarmiento. La (im)posibilidad mestiza de la 'blanquedad' porteña". En: *Actas de las I Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos* (GEALA). Buenos Aires: Instituto de Estudios Históricos E. Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras.

_____. 2011. *Lo afro en el jazz argentino. Identidades y alteridades en la música popular.* Tesis: Maestría en Comunicación y Cultura. Buenos Aires: UBA.

Crossley, Nick. 1995. "Merlau Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology". En: *Body & Society*, vol. 1, n. 1.

Fanon, Frantz. 1973. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.

Frigerio, Alejandro. 2006. "'Negros' y 'blancos' en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales". En Maronese, Leticia (org.) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC.

_____. 2008. "De la 'desaparición' de los negros a la 'reaparición' de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En

Lechini, Gladys (org.), *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del Otro*. Buenos Aires: CLACSO.

Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of 'Bi-Musicality'". En: *Ethnomusicology*, vol. 4, nº 2, pp. 55-59.

Pelinski, Ramón 2005. "Corporeidad y experiencia musical". En: *Revista Transcultural de Música*, nº 9. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical> [Consulta: 11 de octubre de 2008]

Rosal, Miguel Angel. 2013. "Sucinta bibliografía sobre la historia de los africanos y afrodescendientes argentinos". En: *Blog del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos.* Instituto E. Ravignani, Facultad de Filosofía y Letras UBA. <http://geala.files.wordpress.com/2011/04/sucinta_bibliografc3ada.pdf> [Consulta: 1 de abril de 2013].

Segato, Rita. 2007. "Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global". En: *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad.* Buenos Aires: Prometeo.

Stolcke, Verena 2008. "Los mestizos no nacen sino que se hacen". En: *Sitio web del IX Congreso Argentino de Antropología*, 2008). <http://caas.org.ar/images/conferencias/verena%20stolcke.pdf> [Consulta: 11 de diciembre de 2008].

Titon, Jeff Todd. 1995. "Bi-Musicality as Metaphor". En: *The Journal of American Folklore*, vol. 108, nº 429, pp. 287-297.

Verón, Eliseo. 1987. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Wade, Peter. 2004. Human Nature and Race. En *Antropological Theory*, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, vol. 4, nº 2, pp. 157–172.

Yancy, George. 2008. *Black Bodies, White Gazes*. New York: Rowman & Littlefield.

WARISATA, LA ESCUELA-AYLLU: UNA MIRADA ETNOMUSICOLÓGICA SOBRE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN BOLIVIA

Félix Eid

Félix Eid Ceneviva, boliviano/brasilero, es etnomusicólogo, educador musical y guitarrista. Estudió guitarra en Bolivia y en España. En Brasil cursó la licenciatura en Educación Musical en el Instituto de Artes de la UNESP (Sao Paulo) y posteriormente una maestría en Etnomusicología, también en la UNESP, bajo la tutoría del Dr. Alberto T. Ikeda. Actualmente es profesor de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul. Contacto: felixeid@yahoo.com

El presente artículo destaca la vigencia de un proyecto educativo que se dio en Bolivia en la década de 1930 a partir de su estrecha relación con propuestas de educadores musicales actuales que consideran a la cultura, y a las prácticas musicales que se encuentran en ella, pilar fundamental para la construcción de los procesos y modelos pedagógicos. De esta forma, se pretende mostrar la importancia de la etnomusicología para el desarrollo de la educación musical en Bolivia.

PALABRAS CLAVE: Bolivia; Etnomusicología; Educación Musical; Warisata

O presente artigo aponta a vigência de um projeto educativo que surgiu na Bolívia na década de 1930 a partir de sua estreita relação com propostas de educadores musicais atuais, que consideram a cultura e as práticas musicais que nela se encontram pilar fundamental para a construção dos processos e modelos pedagógicos. Desta forma, pretende-se mostrar a importância da etnomusicologia para o desenvolvimento da educação musical na Bolívia.

PALAVRAS-CHAVE: Bolívia. Etnomusicologia. Educação Musical. Warisata.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1931, los educadores bolivianos Elizardo Pérez y Avelino Siñani fundaron, en un pueblo próximo al lago Titicaca, un proyecto pedagógico-cultural llamado "Escuela-Ayllu[1] de Warisata[2]". Mucho más que una escuela, éste fue un proyecto de resistencia cultural, y aunque duró poco menos de una década, ha cobrado una extraordinaria vigencia en los últimos años. Esto se debe a que la nueva ley de educación de Bolivia, creada en el año 2010 por el gobierno del presidente Evo Morales, se inspiró en las bases de esta escuela, e incluso fue llamada Ley de la Educación "Avelino Siñani - Elizardo Pérez".

En medio de esta reforma educativa que busca, en términos generales, una educación creada para y a partir del contexto sociocultural boliviano, también surgen en el país diferentes proyectos de educación musical, como la implementación de cursos superiores de música en universidades públicas y privadas, además de diferentes escuelas y proyectos destinados a la enseñanza de la música.

Dentro de este contexto, en el que se establecen nuevas políticas culturales y educativas, es decir, en el que se conforman resignificaciones en el ámbito educativo y cultural, y dentro de éstas se desarrollan iniciativas públicas y privadas en el ámbito de la educación musical, se hace imprescindible investigar cómo y hacia dónde caminan dichas políticas y proyectos que pueden tener un fuerte y duradero impacto en la música y en la educación musical del país.

En este artículo, que presenta apenas una breve introducción a este tema, pretendo apuntar la vigencia del proyecto en Warisata a partir de su estrecha relación con propuestas de educadores musicales y etnomusicólogos actuales que consideran la cultura, y las prácticas musicales que la conforman, un pilar fundamental de los procesos pedagógicos, y de esta forma resaltar la importancia de la etnomusicología para el desarrollo de la educación musical en Bolivia.

1 *Ayllu* es la célula social mediante la cual una sociedad comunitaria indígena establece su unidad con la tierra.

2 *Warisata* es un pueblo próximo al lago Titicaca, en el departamento de La Paz, Bolivia.

2. WARISATA, LA ESCUELA-AYLLU

Contraponiéndose al modelo tradicional de educación importado de Europa, varios proyectos pedagógicos a lo largo de la historia de Bolivia han tomado a las culturas, conocimientos y tradiciones locales como punto de partida para la labor educativa. Quizás el caso más conocido, y con mayor repercusión, fue el de la *Escuela-Ayllu de Warisata*.

La propuesta de la *Escuela-Ayllu* fue revolucionaria en el sentido de que no violaba la mentalidad indígena imponiéndole una "educación" absolutamente ajena a su realidad. Al contrario, partía de los saberes de la propia comunidad, pues, como señala Elizardo Pérez, "en Warisata el indio es un ser humano. En sus arcadas amplias y hermosas se pasea, dueño y señor de su cultura, de su pensamiento, de su espíritu" (Pérez, 1934). De esta forma, la Escuela de Warisata fue un emprendimiento de emancipación y de lucha contra la alienación cultural.

La *Escuela-Ayllu* fue edificada sobre las tradiciones culturales y las necesidades de la propia comunidad, como apunta Salazar:

> Warisata concibió una forma suprema de educación basada en la escuela del trabajo productivo, aquella que se autoabastece por el taller y la tierra, dejando establecido que la peculiar organización del trabajo colectivista en los Andes, y sus consecuentes expresiones culturales, fueron un brote de las necesidades, por lo tanto donde era impensable otra forma de vida que no fuera colectiva y no se sostuviera por la "ley del esfuerzo". (Salazar, 2006: 3)

Las artes plásticas, la música y la danza formaban parte de este proyecto, aunque éstas no eran enseñadas propiamente, en el sentido vertical de la palabra, sino que también se cultivaban a partir de las prácticas ya existentes en la comunidad.

El medio social y político en el que la Escuela fue edificada, dominado por hacendados que tenían fuerte apoyo del Estado, la iglesia católica y el ejército (Salazar, 2006), fue extremamente hostil hacia la Escuela. La ignorancia era un requisito indispensable para poder perpetuar el sistema feudal de las haciendas, pero también traía problemas inmediatos a los hacendados, pues levantaron las paredes de la Escuela "hombres, niños y mujeres, hurtándole minutos a la atención de la finca del patrón, sufriendo los vejámenes de éste, que se valía de toda forma para impedir el ejercicio de esta función de libertad humana" (Pérez, 1934).

El ejemplo de Warisata fue multiplicador, y la experiencia se reprodujo en otros puntos del país. Esto hizo con que la *Escuela-Ayllu* se convirtiera en una gran amenaza al orden existente, y el Estado, en un primer momento, destituyó a los profesores, y luego los persiguió en nombre de la lucha anticomunista (Salazar, 2006).

La existencia física de la Escuela tuvo una vida corta, pues después de sufrir varios intentos de obstrucción o clausura, cerró definitivamente en 1940. Sin embargo, y aunque durante décadas permaneció viva apenas en un discurso público demagógico en Bolivia, la idea de la *Escuela-Ayllu de Warisata* volvió a salir del imaginario y a plasmarse en políticas concretas casi 80 años después de su creación.

3. LEY DE LA EDUCACIÓN "AVELINO SIÑANI - ELIZARDO PÉREZ"

El 20 de diciembre del 2010, en el gobierno del presidente Evo Morales Ayma, la Asamblea Legislativa del Estado Plurinacional de Bolivia decretó la ley Nº 070, Ley de la Educación "Avelino Siñani - Elizardo Pérez". Así, se reformulaba la educación boliviana con base en los principios de la *Escuela-Ayllu de Warisata.*

Analizar qué principios o elementos conformadores de la *Escuela-Ayllu* fueron utilizados en la Ley Nº 070, aun siendo evidente la importancia de tal análisis, no es el objeto de este trabajo, y tampoco sería posible de llevarlo a cabo dentro de los límites de un artículo. Así pues, veremos apenas algunos elementos de esta ley para entender su relación con la Escuela de Warisata y para poder, más adelante, situar el papel de la etnomusicología en este proceso.

Con respecto a las bases de la educación, la ley N° 070 establece, en el Artículo 3, en los ítems 7 y 14, que la educación:

> 7. Es inclusiva, asumiendo la diversidad de los grupos poblacionales y personas que habitan el país, ofrece una educación oportuna y pertinente a las necesidades, expectativas e intereses de todas y todos los habitantes del Estado Plurinacional [...].
>
> 14. Es liberadora en lo pedagógico porque promueve que la persona tome conciencia de su realidad para transformarla, desarrollando su personalidad y pensamiento crítico. (Asamblea Legislativa Plurinacional 2010: 5)

Por otro lado, el ítem 3 del Artículo 4 instituye que entre los fines de la educación está el de "universalizar los saberes y conocimientos propios, para el desarrollo de una educación desde las identidades culturales" (Asamblea Legislativa Plurinacional 2010: 7).

A su vez, el Artículo 5, en el ítem 15, establece que uno de los objetivos de la educación es: "Desarrollar programas educativos pertinentes a cada contexto sociocultural, lingüístico, histórico, ecológico y geográfico, sustentados en el currículo base de carácter intercultural" (Asamblea Legislativa Plurinacional 2010: 11).

Es posible ver en los puntos anteriores que los pilares de esta Ley se encuentran en las necesidades y conocimientos propios de cada comunidad o región, dejando clara su relación con el ejemplo de Warisata.

Específicamente sobre el tema de la formación artística, el Artículo 49 apunta que ésta está constituida por:

> I. Centros de Capacitación Artística, espacios educativos que desarrollan programas de corta duración, dirigidos a la formación integral de las bolivianas y los bolivianos. Son instituciones de carácter fiscal, de convenio y privado.
> II. Institutos de Formación Artística, espacios educativos que desarrollan programas de formación artística a nivel técnico medio y superior. Son instituciones de carácter fiscal, de convenio y privado.
> III. Escuelas Bolivianas Interculturales, son instituciones educativas, de carácter fiscal, que desarrollan programas especializados de formación profesional a nivel licenciatura en las diferentes expresiones artísticas. Serán creados por Decreto Supremo, considerando una institución por área artística. (Asamblea Legislativa Plurinacional 2010: 31-40)

Sobre la Organización Curricular de estas instituciones, el Artículo 69 establece:

> 3. Es responsabilidad del Ministerio de Educación diseñar, aprobar e implementar el currículo base con participación de los actores educativos, así como apoyar la formulación y aprobación de los currículos regionalizados, en coordinación con las naciones y pueblos indígena originario campesinos, preservando su armonía y complementariedad con el currículo base plurinacional.
> 4. Los principios y objetivos de la organización curricular emergen de las necesidades de la vida y del aprendizaje de las personas y de la colectividad, serán establecidos en el currículo base plurinacional. (Asamblea Legislativa Plurinacional 2010: 41)

Vemos que también la formación artística se deberá construir a partir de las necesidades, conocimientos y prácticas regionales, preocupación presente en el pensamiento de educadores musicales occidentales hace ya algunas décadas, como veremos a continuación.

4. EDUCACIÓN MUSICAL Y ETNOMUSICOLOGÍA

El modelo tradicional y conservador de transmisión de conocimientos musicales, en el cual la música es abstraída de la sociedad y tratada apenas a partir de su función estética, es cada vez más cuestionado y criticado por educadores musicales. En su lugar, surgen propuestas para investigar, pensar, hacer, enseñar y aprender música dentro de su contexto cultural y social. Es así como la etnomusicología, y consecuentemente la antropología, están tan vinculadas a la educación musical.

En la década de 1990 hubo una fuerte expansión de los estudios socioculturales de educación musical (Arroyo, 2002). Sin embargo, podemos encontrar casos anteriores, como un Simposio ocurrido en Estados Unidos en 1985[3], con trabajos de John Blacking, Bruno Nettl y Timothy Rice, entre otros, donde se presentaron estudios etnomusicológicos sobre enseñanza/aprendizaje de la música en culturas estudiadas por ellos.

En 1989, el neozelandés Christopher Small publicó *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Posteriormente, en otra publicación, Small dejó registrada su crítica hacia el pensamiento europeo occidental, que considera a la práctica musical autónoma e independiente de su contexto sociocultural:

3 “Becoming Human Through Music: The Wesleyan Symposium on the Perspectives of Social Anthropology in the Teaching and Learning of Music, 1985”

> Creo que sé cuál es el problema. Es el viejo pecado del pensamiento europeo de tratar las abstracciones como si fueran más reales que las realidades que ellas representan. Eso viene al menos desde Platón. La abstracción "música" es tratada como si fuera algo por sí mismo, y luego se le atribuyen poderes de acción, y de cambio y desarrollo. Y una vez que a la música se le atribuye ese estatus de cosa, entonces sólo falta un paso para asumir que la esencia está en esos objetos que son llamados piezas, u obras musicales, y que esos objetos tienen una naturaleza y un significado permanentes. Uno puede casi verlos flotando sin cambios por la historia, no tocados por eventos ni por cambios sociales, esperando que algún oyente ideal les saque el significado, por un proceso de lo que Kant llamó contemplación desinteresada (Small 1997: 1).

Siguiendo esta misma línea, en un artículo escrito el mismo año, Cope y Smith afirman que el nivel de abstracción en el aprendizaje de instrumentos puede ser aumentado por la falta de contexto cultural, sea en el repertorio que se estudia, sea en los ejercicios, escalas o estudios, sea en el ambiente donde se practica, y complementan:

> Intentos de abstracción producen representaciones de conocimiento pero no el conocimiento en sí. Consecuentemente, abstracciones necesariamente resultan en una pérdida de significado y son, entonces, sólo comprensibles para aprendices que tienen alguna experiencia concreta con la cual podrán interpretarlas (Cope y Smith 1997: 284).

Como otro importante ejemplo tenemos al canadiense David Elliot, que en 1995 publicó *Music Matters: a new philosophy of music education*, libro de enfoque didáctico dirigido a alumnos de profesorado en música que trae una propuesta de filosofía de la educación musical apoyada en estudios etnomusicológicos.

En América Latina los estudios que toman a la etnomusicología como apoyo de la educación musical también han aumentado mucho desde los años 90. Quizás uno de los ejemplos más representativos es el de Gerard Behague, quien en 1997 presentó en Salvador, en el encuentro de la Asociación Brasileña de Educación Musical, el artículo "A Contribuição Etnomusicológica na Formação Realista do Educador Musical Latino-Americano".

Otro ejemplo latinoamericano es el de Coriún Aharonián, que sistemáticamente defiende la presencia de nuestras músicas populares en la educación musical: "Es en este sentido que el uso de las músicas populares puede tener en la enseñanza general una utilidad particular: la de neutralizar en algo la sistemática alienación que respecto a lo propio impone el sistema" (Aharonián 2000: 8-9)

Aunque se podrían citar muchos más ejemplos, ya es posible ver la importancia que las prácticas y los conocimientos regionales han adquirido en el campo de la educación musical en las últimas décadas. Esto deja en evidencia que la propuesta de la *Escuela-Ayllu de Warisata* en la década de 1930, así como la nueva Ley de Educación en Bolivia implementada el 2010, tienen una estrecha relación con propuestas actuales de educación musical.

4. CONSIDERACIONES FINALES

La Ley de la Educación "Avelino Siñani - Elizardo Pérez", de 2010, trae una línea de pensamiento bastante actual y vigente tanto en la educación general como en la educación musical, fundamentada en los conocimientos y necesidades de cada comunidad o sociedad. Sin embargo, si un cambio de estructura o incluso de paradigma pedagógico es de difícil concepción, su implementación práctica lo es aún más.

En el caso de una educación musical en Bolivia que vaya de acuerdo con estas "nuevas" propuestas, surgen algunos importantes problemas: ¿Cómo partir de los diversos contextos culturales del país, con sus prácticas musicales características, en la elaboración de currículos para los diferentes espacios de educación musical? ¿Cómo traer a los sistemas escolares los procedimientos de enseñanza y aprendizaje de prácticas musicales construidos en

contextos no escolares? Es decir, ¿cómo institucionalizar una práctica cultural no formal y espontánea? Y finalmente, ¿cómo formar educadores musicales con la perspectiva de un enfoque sociocultural de enseñanza/aprendizaje de música?

Esta construcción no se puede llevar a cabo sin una investigación amplia y sistemática de las prácticas musicales a lo largo del país. Al no existir la formación de musicólogos o etnomusicólogos en Bolivia, la investigación musical ha estado a cargo principalmente de sociólogos y antropólogos, y aunque estas contribuciones han sido, y son, muy importantes, aún son escasas. Sin perder de vista la calidad y profundidad de las investigaciones, la cantidad también se hace necesaria para constituir una base sólida sobre la cual construir una educación musical boliviana. Aunque existen espacios para esta investigación y discusión, como es el caso de la Reunión Anual de Etnología (RAE), nuevamente son las ciencias sociales las que más trabajan en este sentido, sorprendiendo la ausencia de músicos en estos encuentros.

Por otro lado, en los últimos años se han implementado cursos superiores de música en varias universidades del país. Un curso universitario, por los principios generales de la universidad, tiene como uno de sus objetivos principales generar conocimientos a partir de la investigación y la creación. Sin embargo, estos cursos básicamente han llevado el modelo tradicional de conservatorio, que tiene como meta formar instrumentistas que tocan un repertorio consagrado en la música europea occidental, al espacio físico de la universidad.

Es evidente que si por un lado propuestas actuales de educación musical proponen cambios en la enseñanza tradicional del modelo de conservatorio, muchos proyectos en Bolivia van en el sentido contrario, dedicando enormes esfuerzos a la implementación de modelos copiados de países que hace décadas vienen cuestionando y reformulando esos sistemas. Y si esa renovación es hoy necesaria en los países que crearon el modelo tradicional, entonces lo es más aún en los países que los copiaron.

En un país donde la diversidad cultural ha sido históricamente excluida de los procesos político-pedagógicos, se hace esencial, y urgente, que la música sea parte de esta nueva propuesta general de educación. Entender los procesos de aprendizaje por los cuales las tradicionales bandas del carnaval de Oruro pasan su "musicalidad" de una generación a otra; conocer cómo funciona ese aprendizaje espontáneo y colectivo en el cual niñas potosinas aprenden a muy temprana edad a cantar con esos timbres y afinaciones tan particulares y complejos; entender cómo sutiles variaciones rítmicas o tímbricas en la forma de tocar una zampoña, variaciones a veces imperceptibles para el oído occidental, cambian totalmente el significado ritual de aquella música; es decir, conocer las manifestaciones musicales de las culturas populares[4], con sus prácticas, sus pedagogías, sus significados, es imprescindible para la formación de profesores y de programas pedagógicos. Y en este proceso, la etnomusicología se vuelve un apoyo indispensable para la construcción de una educación musical boliviana.

REFERENCIAS:

Aharonián, Coriún. 2000. "Músicas Populares y Educación en América Latina". En: *Anales del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá: IASPM-AL.

4 Es fundamental que estas manifestaciones sean trabajadas, no como folclore, término muy cuestionado hoy por la antropología y la etnomusicología, sino como manifestaciones de la cultura popular. Al folclore se atribuye un sentido estático, inmutable, motivo por el cual la antropología y la etnomusicología hoy usan el término con mucho recelo. A la cultura popular, por otro lado, se la entiende como algo dinámico y orgánico, en constante modificación.

Asamblea Legislativa Plurinacional. 2010. *Ley de la Educación N° 070 "Avelino Siñani - Elizardo Pérez"*. La Paz, 20 de diciembre.

Arroyo, Margarete. 2002. "Educação Musical na Contemporaneidade". En: *Anais do II Encontro de Pesquisa em Música*. Brasil: UFG, pp. 18-29.

Behague, Gerard. 1997. "Para uma Educação Musical Realista na América Latina ou a Contribuição Etnomusicológica na Formação Realista do Educador Musical Latino-Americano". En: *Anais da Associação Brasileira de Educação Musical*, Salvador: ABEM.

Cope, Peter y Smith, Hugh. 1997. "Cultural context in musical instrument learning". En: *British Journal of Music Education*, v. 14, nº 3, Noviembre, pp. 283-289.

Elliot, David J. 1995. *Music matters: A new philosophy of music education.* Nueva York: Oxford University Press.

Pérez, Elizardo. 1934. *Mensaje de la Escuela de Warisata en el Día de las Américas.* La Paz.

Pérez, Elizardo. 1992. *Warisata: La Escuela-Ayllu.* La Paz: Ceres/Hisbol.

Salazar de la Torre, Cecilia. 2006. *Estética y política en la Escuela-Ayllu de Warisata: una aproximación al expresionismo de Mario Alejandro Illanes*. La Paz: CIDES UMSA.

Small, Christopher. 1997. "Musicking: A Ritual in Social Space". En: Rideout, Roger (org.), *On the Sociology of Music Education*. Oklahoma: University of Oklahoma.

_____. *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación.* Madrid: Alianza Editorial, 1989.

A NOÇÃO DE SUJEITO POSICIONADO EM TORNO À PESQUISA MUSICOLÓGICA, SUAS LEITURAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS: O CASO DE FÉLIX CASAVERDE E AS RELAÇÕES DE PODER NA MÚSICA DA COSTA PERUANA

Fernando Llanos
Carlos Fernando Elías Llanos, doutorando em musicologia, PPGMUS / ECA - USP, fllanos@usp.br.

O presente artigo busca contrapor três níveis de fala: uma primeira, que evidencia as tensões descritas numa pesquisa na área de etnomusicologia, sobre a obra do violonista peruano Félix Casaverde, seu complexo relacionamento com a música tradicional da costa peruana, e os sentidos e escalas de valor da interpretação e a estética cultural-musical do seu tempo. Um segundo nível que comenta, em primeira pessoa, os motivos que justificaram a pesquisa e como esta veio veicular uma série de reivindicações culturais desatendidas pelas políticas públicas do país (Peru). Em última instancia, tentar-se-á desvendar a operação do pesquisador pela noção do sujeito posicionado segundo Rosaldo, usada para definir a própria situação do antropólogo em seu esforço de compreender outra cultura, mas igualmente para entender a diversidade de interpretações por indivíduos que compartilham uma mesma cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito posicionado. Félix Casaverde. Etnomusicologia.

El presente escrito busca contraponer tres niveles de habla: un primero que evidencia las tensiones descritas en una investigación del área etnomusicológica, sobre la obra del guitarrista peruano Félix Casaverde, su compleja relación con la música tradicional de la costa peruana, y los sentidos y escalas de valor de la interpretación y la estética cultural-musical de su tiempo. Un segundo nivel comenta, en primera persona, los motivos que justificaron la pesquisa y cómo ésta se convirtió en portavoz de una seria de reivindicaciones culturales desatendidas por las políticas públicas del país (Perú). En última instancia, se intentará desvelar la operación del investigador guiados por la noción de sujeto posicionado de Rosaldo, usada para definir la propia situación del antropólogo en su esfuerzo por comprender otra cultura, pero igualmente para entender la diversidad de interpretaciones por parte de individuos que comparten una misma cultura.

PALABRAS CLAVE: Sujeto posicionado. Félix Casaverde. Etnomusicologia.

1. DESVENDANDO O PESQUISADOR POR TRÁS DA PESQUISA.

Numa das perguntas-chave do simpósio[1], *¿De qué manera nos interpelan las prácticas musicales que son objeto de nuestras investigaciones?*, poder-se-ia levar em conta uma série de considerações em relação à natureza do trabalho (que já são desde sempre variáveis e complexas) de pesquisadores em música, como também indagar, criticamente, a produção acadêmica resultado da referida interpelação entre práticas musicais e objeto de pesquisa . Assim, parecem pertinentes perguntas como "o que interpelou você (pesquisador) ao longo da sua relação com o objeto/sujeito de pesquisa?", ou ainda "o que esperava seu objeto/sujeito de pesquisa de você/da sua pesquisa no transcurso da mesma?"

No caso em particular, que motivou este ensaio, trata-se da revisita de uma dissertação de mestrado (re)analisada no conceito de sujeito posicionado (Rosaldo, 1989:8), conceito que parte de uma idéia geral de reflexividade na qual o pesquisador (antropólogo, no o exemplo do livro) é capaz de refletir a partir da sua própria experiência e falar sobre seu papel e suas ações. Ainda mais: o conceito evidencia a pesquisa como trajetos contínuos de ida e volta, de negociações multilaterais, de questionamentos e de autocríticas, de posicionamentos e reposicionamentos:

> Quando cheguei a pensar na música da costa peruana como tema de pesquisa sabia que poderia encontrar mais de uma possibilidade: queria pesquisar a questão da afroperuanidade na obra de Chabuca Granda, em fazer um estudo comparativo do discurso musical afroperuano e afrobrasileiro, em dissertar sobre a resistência cultural de instrumentos como o *cajón* -no Peru- e o tambú -no Brasil. Pensei também em que seria interessante pesquisar só expressões culturais como a *décima* e o *zapateo*, ou relatar diferenças e coincidências da música afrodescendente no Peru e no Brasil em determinados compositores, a referência à liberdade na obra de um músico negro de meados do século passado, os elementos no "folclore" afroperuano presentes na música comercial e popular dos últimos cinco anos, e até mesmo traçar a rota do cajón marcando suas influências, variantes e usos atuais etc, etc, etc... Naquela tormenta de ideias também figurava uma peça para violão e *cajón* chamada *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*, composta pelo violonista Félix Casaverde, que em principio parecia "insuficiente" para a minha voracidade de pesquisador que ainda desconhecia a profundidade do assunto. A pergunta surgiria só depois de várias escutas atentas e repetidas, que me permitiram descobrir as camadas da obra e os pontos de vista distintos que a interpelavam. (LLANOS, 2011: xiii).

As primeiras linhas do referido trabalho foram, de fato, as últimas a serem escritas. Entre a suposta simplicidade de pesquisar uma música só e achar mais importante estudar pessoas mais renomeadas da cena musical da costa peruana existia outra "distancia" a percorrer: a do posicionamento frente ao contexto e à série de questionamentos revistos à luz do próprio processo de investigação.

Neste sentido, e desdobrando aos poucos esta noção de posicionamento no sujeito-pesquisador, poder-se-ia dizer que em determinado momento do trabalho de campo estamos preparados para advertir certos significados enquanto outros passam despercebidos. Assim, esta temporalidade da pesquisa também diz respeito ao pesquisador, nem tanto pela maturidade que adquire graças à experiência, mas pela condição constante de ser um "produtor epistemológico posicionado" em todo momento, independente do amadurecimento.

Estas tensões, relações, "vias de mão dupla" que são as posições assumidas tanto pelo pesquisador como por aqueles com os quais se relaciona, configuram toda uma forma de entender a pesquisa, seja para defini-la enquanto processo reflexivo (toda vez que interage criticamente com nossos próprios pressupostos e postulados culturais) seja para entender as negociações e trocas que todo encontro sugere e estimula.

Seguindo com a desconstrução, de forma crítica, advertimos dois lugares de fala:

1 *Investigar sobre música: Reflexiones metodológicas e implicancias subjetivas en la construcción del objeto*. (Simpósio 5 – IASPM/AL, Salvador (BA)/out/2014)

1. O de um conhecido músico e violonista autodidata, negro, peruano, peça chave para a própria definição de negritude em um país majoritariamente andino, que desenvolveu grande parte da sua carreira profissional fora do seu país natal, que possui uma produção estética multifacetada, cheia de influências cubanas e brasileiras e cuja obra permanece ainda desconhecida;
2. Do outro lado, a de um músico peruano, mestiço, com passagem no jornalismo, violonista, que adotou um estilo autodidata para a música brasileira e cubana, que desenvolveu sua carreira profissional e acadêmica no Brasil, cujo trabalho musical explora a música contemporânea instrumental e elementos da música da costa peruana.

Assim, o pesquisa reflete as nuances desta relação que, embora formatada pela formalidade metodológica do trabalho científico e a suposta labor do “observador imparcial”, também é capaz de evidenciar as interdependências, os entrecruzamentos e as complementaridades de ambos os “sujeitos-na-pesquisa”.

De certa forma, retoma-se aquela velha discussão do êmico e do ético[2], ou até mesmo pode-se pensar em uma condição de bi-musicalidade, mas desta vez como relação dialética em que uma forma parte da outra e não como relação dicotômica de oposição.

No caso, a relação a que se faz referência permeia o plano de que eu batizei como expectativas cruzadas da pesquisa: a do pesquisador e suas hipóteses, a do sujeito de pesquisa e suas observações em relação aos motivos do pesquisador, o do orientador do trabalho, a da comunidade científica que analisa a pesquisa e seus atores, a da comunidade social (colegas músicos, pesquisadores, familiares) que observa o trabalho e seu percurso, entre outras variáveis.

2 Os termos emic e etic (no caso, êmico e ético) procedem das palavras fonemic e fonetic, utilizadas na linguística, propostas pelo missionário Kenneth Pike para designar (diferenciar), na antropologia, os critérios conhecimentos e significados mantidos pelos membros de uma cultura observada (analisada, pesquisada etc.) daqueles que aporta o observante com o seu estudo”. (CÁMARA DE LANDA, 2004, p. 35 –tradução nossa)

FIGURA 1. Julho de 2011. Félix Casaverde (com o violão) e eu. Na ocasião, levei a transcrição da suíte para que ele desse as sugestões sobre minha digitação, o andamento e outros detalhes da *performance* que se perdem na escrita. Nesse dia insisti que eu era um mero tradutor, e que o “monte de bolinha” era de sua autoria. Nunca ia imaginar que era nossa última reunião. Três meses depois faleceria. (Fonte: acervo pessoal do autor)

Estas expectativas cruzadas aparecem nas seguintes linhas, ainda na introdução da dissertação:

> Escutar aquilo [a suíte *Cuatro Tiempos Negros Jóvenes*] provocou uma gama rica de sentimentos contraditórios: em primeiro lugar, o trabalho em conjunto de Chabuca, Félix e o *cajoneador*, Caitro Soto, parecia ser uma espécie de time dos sonhos da música afroperuana, ou crioula[3], ou negra, ou da costa, mas peruana sem dúvida. Tinha arranjos de instrumentos “nobres” da música clássica,

3 Ao falar de crioulo nos países de língua espanhola nos referimos ao mestiço de traços europeus -brancos sem referentes arábicos- na América Hispânica. Cf.: CRIOLLO. IN: Diccionario de la lengua

> arranjos de cordas, de sopros, um piano, acompanhados com *cajón* e violão. A segunda impressão foi de estupor e de raiva: senti-me enganado como peruano de não ter conhecido essas músicas antes, como se alguém tivesse tido a possibilidade de mostrá-las, mas por uma profunda ignorância não quis. Cheguei até a imaginar como seria essa pessoa de tão enraivecido que fiquei: pensei na imagem de um velho ranzinza de "mente quadrada" recebendo numa mão o *master* da gravação e com a outra jogando-o no lixo, como dizendo "ah, isso ai é biscoito fino que ninguém vai entender... aliás, onde já se viu música *'negroide'* quase orquestrada?, coisa tosca!, teria ficado bem melhor uma valsa". Nesse ponto da introspecção acadêmica e pessoal pareceu-me ter achado um álibi bastante peculiar: senti que devia responder a essa pessoa imaginada, mas só me confirmei nessa missão quando soube que em 2006 se lançou na Espanha uma nova versão do disco que de certa forma continuava desconhecido para uma grande maioria no Peru. Não tinha outra escolha: "ele", quem queira que tenha sido, tinha de ler agora o que pensava a respeito desse "alzheimer" gravíssimo na música peruana e da América Latina. (LLANOS, 2011: xiv).

As vivencias da pesquisa, dos motivos da pesquisa e das relações surgidas a partir da pesquisa são todos eventos particulares e conexões propiciadas no trabalho por vários atores, que muitas vezes são reduzidos a uma relação descritiva do texto acadêmico. No texto acima, as expectativas cruzadas apresentam-se, de fato, como um conjunto de interpelações derivadas não só das práticas musicais como também da pesquisa dessas práticas.

A referida pesquisa teve ao longo de seu desenvolvimento a constante preocupação para contextualizar uma realidade familiar, para um peruano, mas nem tanto para o leitor brasileiro. A profusão de notas de rodapé explicativas teve essa finalidade: a de explicitar o caráter anfíbio da empreitada. Nesse esforço de comunicação contextualizada foi possível experimentar uma dupla leitura dos acontecimentos analisados: por um lado, revisitei os meus conhecimentos "êmicos", como peruano; por outro, foi uma releitura que possibilitou, na medida do possível, considerações mais profundas, como em um exercício crítico de reaprendizagem.

Finalmente, tudo isto leva a pensar até mesmo na categorização das relações no trabalho de campo etnográfico: até que ponto a entrevista não se configura como o encontro de dois pesquisadores? Como definir a pertinência da metodologia musical e as variáveis de análise? Afinal de contas, não estamos registrando o dialogo de dois saberes musicais posicionados?

española - Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Española. 2001. Disponível em: <http://buscon.rae.es/draeI/> Acesso em: 21 jan. 2011.

REFERENCIAS

CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2004. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 2ª edición.

LLANOS, Fernando. 2011. *Félix Casaverde, "violão negro"*: identidade e relações de poder na música da costa do Peru. 213f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

ROSALDO, Renato. 1989. *Culture & Truth – The remaking of Social Analysis* . Boston: Beacon Press..

O PROTESTO "ESTÉTICO" DE TOM ZÉ EM *TODOS OS OLHOS*: EXPERIMENTALISMOS A FAVOR DA CRÍTICA À CANÇÃO DA MPB E À POLÍTICA

Guilherme Araújo Freire

Guilherme Araújo Freire é Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2012), realiza o curso de Mestrado em Música pelo Programa de Pós-Graduação na mesma instituição e é membro do grupo de pesquisa Música Popular: História, Produção e Linguagem (CNPq, 2010-), coordenado pelos Profs. Drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan. Contato: guilhermefreirea@gmail.com

Este trabalho analisa o LP *Todos os olhos* de Tom Zé, considerado um dos discos mais críticos e mais polêmicos da carreira do artista. Lançado em 1973, dentro de um contexto de recrudescimento da repressão e da censura pela ditadura militar brasileira, de intenso desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da consolidação da indústria cultural no país, investigamos de que maneira o disco traz marcas de tal conjuntura política e econômica em seu projeto estético. Verificamos de que modo os diversos aspectos constitutivos do LP (capas, letras, arranjos, sonoridades) compõem um objeto-disco, com uma unidade temática centrada na figura do anti-herói, suas imperfeições e insuficiências. Observamos que no disco prevalecem as fraquezas e os defeitos em detrimento das virtudes e qualidades, expressando, de certa maneira, um contra discurso ideológico frente aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular. Canção. Experimentalismo

Este trabajo analiza el LP *Todos os olhos* [Todos los ojos], de Tom Zé, considerado uno de los discos más críticos y polémicos de su trayectoria. El disco fue lanzado en 1973, en un contexto de recrudecimiento de la represión y de la censura, impuestas por el régimen militar, y también de intenso desarrollo de los medios de comunicación y de consolidación de la industria cultural en el país. Investigamos de qué forma el disco contiene marcas de tal coyuntura política y económica en su proyecto estético. Además, verificamos de qué modo los diversos aspectos constitutivos del LP (capas, letras, arreglos musicales y sonoridad) integran un "objeto-disco", caracterizado por una unidad temática centrada en la figura del "anti-héroe", con sus imperfecciones e insuficiencias. Observamos que, en el disco, las virtudes y calidades son despreciadas. Prevalecen, sin embargo, las flaquezas y los defectos, los cuales expresan, de cierta manera, un contra-discurso ideológico frente a los padrones culturales, estéticos y políticos propagados por el régimen militar.

PALABRAS CLAVE: Música popular. Canción. Experimentalismo.

1. *TODOS OS OLHOS* E A RADICALIZAÇÃO DO PROJETO EXPERIMENTAL DE TOM ZÉ

As novas formas de compor e produzir canções trazidas pelo Tropicalismo constituiu um divisor de águas no que se refere a procedimentos inovadores na música popular brasileira. Ao operar com uma mistura de diversos elementos da cultura, os tropicalistas efetivavam "uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora" (Favaretto, 1996: 26). Assim, a antropofagia tropicalista inaugurou uma nova maneira de se pensar o conceito de canção popular e seus procedimentos musicais viriam a se tornar um paradigma para a produção musical posterior ao movimento. Devido o caráter ambíguo presente na justaposição de elementos ideologicamente contraditórios, suas apresentações causavam estranhamento, desafiando o público à reflexão e gerando entusiasmos e desconfianças.

Justamente por misturar vertentes contraditórias no período, a arte participante e a arte alienada; a canção engajada complacente com o ideário nacional-popular e a modernidade da música *pop* internacional ou sua interpretação local realizada por grupos da Jovem Guarda, não é de se estranhar que o movimento tivesse projetos estéticos divergentes entre seus atuantes. Reunidos por uma convergência momentânea de propósitos artísticos e mercadológicos, seus caminhos se mostraram distintos após o fim do movimento. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil centralizaram o movimento e tiveram maior destaque na mídia, consolidando-se como líderes na memória formada sobre o tropicalismo e tornando-se posteriormente grandes vendedores de discos, a faceta mais experimental do movimento – restrita a Rogério Duprat, Os Mutantes e Tom Zé-, acabou obtendo menor visibilidade e aclamação popular nas suas carreiras. Depois de fazer alguns trabalhos no começo da década de 1970, como os arranjos do LP experimental *Quadrafônico* de Alceu Valença e Geraldo Azevedo e fazer a direção artística do álbum *Ou não* de Walter Franco, Rogério Duprat se afastou da música popular na mesma velocidade em que se fecharam os espaços para os experimentalismos e para a inclusão de novas sintaxes na linguagem da canção. Mesmo com a saída de Rita Lee e Arnaldo Batista, Os Mutantes mantiveram-se em atividade por algum tempo, produzindo discos com forte influência de bandas de *rock* progressivo, como Yes, Pink Floyd, Genesis, Emerson Lake Palmer, entre outras, até terminar em fins da década de 1970.

Depois de ter conquistado certa visibilidade na mídia por ter obtido o primeiro e quarto lugar no festival de 1968, Tom Zé por sua vez conseguiu manter ainda certa popularidade e lançou seu segundo LP *Tom Zé* em 1970 pela RGE, com a canção "Jeitinho Dela" que segundo seu depoimento em entrevista (Zé 2010), fez bastante sucesso na época. Em 1972, o artista lançou o seu terceiro disco, também intitulado *Tom Zé* desta vez pela gravadora Continental, com a canção "Se o caso é chorar" que causou considerável repercussão, chegando a ficar na parada de sucessos durante alguns meses. Entretanto, apesar de conquistar sucesso passageiro com algumas de suas canções, Tom Zé foi perdendo gradativamente seu espaço, chegando inclusive a receber críticas negativas nos jornais:

> "Happy End" que está sendo muito tocado pelo rádio, esconde, debaixo de uma aparência inteligente, um produto de matéria plástica, onde as soluções não têm, além do mais, a menor dose de originalidade; [...] ou o repertório não convence ou é o próprio artista que, como intérprete, é bastante frágil para ser levado a sério. (Hungria, 1972: 2)

Em uma entrevista com Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, Tom Zé relata ter recebido outra resenha negativa do seu terceiro LP, que dizia "Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele.", a qual fez com que ele reavaliasse seu projeto estético. Segundo palavras do próprio artista – "Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha" (Zé 2003: 225). Independente do modo pelo qual as críticas possam ter influenciado, o fato é que depois do terceiro álbum o gesto de criação de Tom Zé viria a demonstrar um desenvolvi-

mento estético que se distanciava dos seus primeiros três discos e transgredia ainda mais os padrões de beleza da canção popular considerada de bom gosto.

Em 1973, o compositor de Irará lançou o álbum *Todos os olhos* pela gravadora Continental, no qual radicalizava os experimentos musicais e poéticos, desconstruindo a "poética eloquente e emocional da canção tradicional por meio de ironias, neologismos, *non sense*, jogos de palavras e pelo uso de temáticas cotidianas" (Silva, 2005: 16). No plano musical, os experimentalismos presentes no uso de atonalismos, ruídos, gritos, vozes esgarçadas e vozes "faladas" do cotidiano, deixam de ser pontuais como nos discos anteriores, e são inclusos também na totalidade da forma das canções. Segundo Tatit (2004: 237), seu projeto estético

> decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas no universo artístico. (...) Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha, a intervenção de um 'descantor' produzindo uma 'descanção', totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada. (...) Portanto, isso nada tinha a ver com o projeto extenso (ou implícito) do Tropicalismo que acabou engendrando a canção de rádio dos anos setenta e abrindo espaço para a canção *pop* brasileira do final do milênio.

Através de processos criativos singulares, Tom Zé tensionou parâmetros de qualidade musical consolidados no universo da MPB e explorou novas possibilidades de composição e arranjo, distanciando sua obra da vertente *pop* do Tropicalismo. Considerando que os seus dois álbuns lançados na década de 1970 seguiram uma linha estética similar ao do primeiro LP, cabe aqui investigar quais as possíveis razões causais de tal radicalização dos experimentalismos e dos rompimentos com os padrões de linguagem e conduta do mercado musical no seu projeto estético. Na matéria *Tom Zé – O ataque musical do anti-herói* publicada no Jornal do Brasil, o artista tece argumentos no calor do momento (um dia depois do show de lançamento do disco), que ajudam a compreender sua decisão para essa guinada estética:

> [...] Era um sucesso com vergonha, durante 70 (Jeitinho Dela), 71 (Silêncio de Nós Dois) e 72 (Se o Caso É Chorar). Mas agora me sinto contente. Meu primeiro LP foi muito bom, mas os outros dois foram duas bobagens. Este último [*Todos os olhos*] para mim, é uma espécie de retomada de responsabilidades. Não sei bem em que hora eu dei a volta por cima. Mas aí, quando abri os olhos, vi principalmente, na música popular brasileira, as safadezas da pesquisa, do protesto chocho e vazio, da violência da faca cega e do heroísmo da boca pra fora. Então compreendi que o único lugar das coisas feitas com sangue (ou com esforço criativo) é na marginalidade, e que até quando elas alcançam um certo consumo de massa, é geralmente por um certo tipo de engano, ou folclore entre aspas, quer dizer, por modismos da classe média[1]. (Aratanha, 1973: 4)

Como podemos perceber, com uma visão autocrítica da sua obra, Tom Zé condenava seus dois primeiros discos da década de 1970, atribuindo vergonha ao sucesso que algumas de suas canções tiveram – "Jeitinho Dela", "Silêncio de Nós Dois" e "Se o Caso É Chorar" justamente as canções que satirizavam a temática romântica e que mais se enquadravam em padrões da canção de massa do período, especialmente no que se refere aos procedimentos musicais. Apesar de haver outras canções nos dois discos anteriores com experimentalismos e momentos pontuais de tensionamento da forma tradicional da canção, Tom Zé aparentemente toma as mágoas por conquistar sucesso apenas através das canções mais inseridas nos padrões do mercado e tenta se redimir, radicalizando os experimentalismos musicais e poéticos em *Todos os olhos*. Ao mesmo tempo, assume a marginalidade como o lugar único da produção cultural com esforço criativo, criticando o repertório de protesto que

1 Colchetes nossos.

ocupava as paradas de sucesso (por ex. "Apesar de Você", "Construção" de Chico Buarque ou "Aquele Abraço" de Gilberto Gil), considerado por ele como "chocho", "vazio" e "heroísmo da boca pra fora". Com essa postura, Tom Zé consolida a vocação vanguardista[2] que assumiu em sua carreira – certa tendência de transgredir padrões do mercado e romper com formatos consolidados da canção através de experimentalismos e da incorporação de procedimentos da vanguarda erudita -, mesmo que isso o colocasse às margens, que levasse à perda de popularidade e dificuldades de atuação no mercado.

É durante esse período que Tom Zé amadurece seu projeto estético singular, desenvolvendo seus processos criativos, métodos de experimentação e performance. A partir de *Todos os olhos*, a rejeição à noção de beleza tradicional da canção e à padronização feita pelo mercado adquire um caráter sistemático, descontruindo as formas cristalizadas do universo artístico cancionista através da incorporação planejada das imperfeições, ruídos e das insuficiências. Na mesma matéria de jornal, um discurso do artista dá pistas para compreender o desenvolvimento do seu projeto estético no novo LP:

> Então eu tinha que escolher: ou o sucesso podre que eu estava abandonando, ou o heroísmo oportunista, ou a auréola protetora das pesquisas (e em pesquisas bote grifo, aspas, muletas, esparadrapos, etc.). E como meu coração está saturado de vaidade e dos enganos, eu resolvi escolher as minhas dúvidas, fraquezas e ignorâncias como fontes geradoras do meu trabalho. (Aratanha, 1973: 4)

Ao invés de adotar o positivismo e as qualidades típicas de figuras heroicas do universo artístico e da ideologia desenvolvimentista do regime militar, Tom Zé elege as insuficiências e os defeitos, como fontes do seu processo criativo na concepção do projeto estético e da unidade temática do disco e, de certa maneira, também os emprega como contra discurso à ideologia dominante da ditadura. Traduzindo à sua maneira uma ressonância da contracultura, do movimento hippie e dos movimentos estudantis ocorridos na Europa e nos Estados Unidos em 1968, o compositor baiano compôs dez canções, em que paira certo pessimismo na temática das letras. Em cada faixa do disco, aborda-se um tipo de defeito diferente, seja do próprio eu-lírico, ou de uma figura terceira, e assim, o LP acaba não apresentando nenhum personagem bem sucedido, sem defeitos, e nem mesmo situações bem resolvidas.

Formando um objeto-disco, as músicas e as capas produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades – um rapaz que não consegue encontrar um amor; a musa Brigitte Bardot tornando-se velha; uma cidade doente por causa da excessiva poluição; um mendigo com o coração amargurado; o compositor complexado, etc. O núcleo temático é sintetizado na letra da canção que dá nome ao disco, "Todos os Olhos", em que o eu-lírico se vê ameaçado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas que, no entanto confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Assim, em um contexto político de violenta repressão política, *Todos os olhos* pode ser entendido tanto como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo de cada civil em prol de um suposto desenvolvimento, mas também como uma metáfora da expectativa do público em relação ao cancionista, de que seja um herói sem defeitos e que saiba de tudo.

A proposta ousada e rebelde de Tom Zé em *Todos os olhos* não foi bem recebida pelo público (diferente da repercussão gerada pela produção dos seus companheiros tropicalistas) e acontecia em um momento pouco favorável para experimentalismos e inovações musicais (cf. Paiano 1994: 213-7), o que acabou levando-o a um período de ostracismo de cerca de 17 anos excluído do cenário 'oficial' do mercado. O disco acabou se tornando um divisor de águas em sua carreira, marcando tanto uma ruptura no desenvolvimento do seu projeto

2 É preciso deixar claro que pelo uso do termo 'vocação vanguardista', não se quer atribuir à obra de Tom Zé qualidade de vanguarda, mas apenas destacar certa tendência que o artista apresentou ao longo de sua carreira em transgredir padrões do mercado e romper com formatos consolidados da canção.

estético – através da radicalização dos experimentalismos e dos rompimentos de padrões de linguagem e conduta estabelecidos pelo mercado-, como também o início de sua marginalidade no campo da MPB e na sua atuação na indústria cultural.

2. EXPERIMENTALISMOS A FAVOR DA CRÍTICA À CANÇÃO DA MPB E À POLÍTICA

O LP inicia e termina com "Complexo de Épico", fonograma que traz logo no início do disco uma provocação e crítica de Tom Zé aos compositores da MPB que, a seu modo de ver, preocupam-se com a produção de arte séria, aspirando ao épico e à grandiosidade artística em suas obras. Segue abaixo a transcrição da letra:

> Todo compositor brasileiro
> é um complexado.
>
> Por que então esta mania danada,
> esta preocupação
> de falar tão sério,
> de parecer tão sério
> de sorrir tão sério
> de se chorar tão sério
> de brincar tão sério
> de parecer tão sério
> de amar tão sério
> de sorrir tão sério?
>
> Ai, meu Deus do céu,
> vá ser sério assim no inferno!

Juntamente com a canção "Todos os Olhos", "Complexo de Épico" constitui um dos fonogramas mais representativos do LP, pois além de ser a música que o abre e que o termina, sintetiza sua unidade temática ao eleger os defeitos e imperfeições do anti-herói em contraposição às atitudes heroicas, dignas em qualidades e grandes feitos. Ao afirmar que os compositores brasileiros têm um complexo de épico, certa mania para as narrativas heroicas, Tom Zé critica tal postura artística na MPB, escolhendo o seu direto oposto – as dúvidas, fraquezas e ignorâncias – como fontes geradoras do seu trabalho, assim como o próprio artista destacou em entrevista. Ao longo do disco, tal crítica é expressa também no plano musical, no qual o artista praticou procedimentos musicais experimentais que desconstruíam formatos cristalizados das canções da MPB consagradas pelo público e crítica.

Em relação ao plano musical de "Complexo de Épico", nota-se que o acompanhamento realizado constitui da repetição de um acorde de Lá dominante com sétima (A7), executado em um *loop* de apenas dois compassos quaternários. A instrumentação conta com violão, baixo, bateria e um coro que canta "Ah!" sempre no primeiro tempo do segundo compasso. O emprego de coro nos arranjos das músicas, seja ele responsorial ou não, está presente desde o primeiro disco de Tom Zé e constitui em um dos elementos da singularidade do seu projeto estético. Contudo, vale frisar que a partir de *Todos os Olhos* a presença dos coros torna-se mais frequente e passa a ser utilizado em quase todas as músicas dos discos, de maneira planejada no arranjo. Assim, pode-se afirmar que a partir desse disco o coro ganha uma importância considerável no projeto estético do artista.

Em um capítulo de livro publicado, os pesquisadores Fenerick e Durão também realizaram uma análise do canto de Tom Zé nesta música, afirmando que:

> [...] aqui novamente, o canto beira a fala, mas a transgressão desse limite tradicional torna-se radicalizada, quando as sílabas são soletradas separadamente, como se o cantor ou o ouvinte estivessem aprendendo a ler. A síntese de canto

> e fala em "Complexo de Épico" satiriza os compositores brasileiros populares (Fenerick; Durão, 2010: 311)

Como os autores bem apontaram, logo na primeira faixa do disco Tom Zé explorou drasticamente os limites entre fala e canto, satirizando os compositores da MPB e pondo em questão os referenciais artísticos tomados como legítimos no repertório hegemônico do período. Vale destacar que tal procedimento experimental não se limita apenas nesta faixa, pois também pode ser encontrado de maneira esparsa ao longo das outras canções do disco.

Considerando o contexto político do período, marcado por uma intensa repressão e censura às correntes de pensamento de esquerda e a grupos de oposição ao regime militar, é plausível refletir e investigar os efeitos dos limites impostos pelos agentes do governo na produção cultural. Assim como sustenta o sociólogo Gilberto Vasconcellos, os efeitos da censura interferiram não apenas exteriormente, mas também na sintaxe mesma do discurso da canção popular (Vasconcellos, 1977: 66-7). Alguns artistas passaram a desenvolver um tipo de linguagem subjetiva, que enfrentava de maneira irônica as limitações incômodas do aparato censor, denominada linguagem de fresta. Nesse sentido, a quarta faixa do disco, "Todos os Olhos", parece trazer marcas do contexto político repressor, apresentando, de certa maneira, contorcionismos na letra e em seus procedimentos musicais para evitar a censura e ao mesmo tempo não perder o teor crítico.

No percurso da letra de "Todos os Olhos", Tom Zé declara estar sendo vigiado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas, na segunda parte da música, confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Em um contexto político de violenta repressão política, consideramos plausível entender *Todos os Olhos* como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo de cada civil em prol de um suposto desenvolvimento.

Em se tratando especificamente ao plano musical da canção, os experimentalismos praticados contribuem para reforçar o seu sentido político. Usos incomuns da voz na introdução, com gritos, respirações, grunhidos e sons guturais trazem "estranhezas" na escuta da seção, que junto da frase melódica com cromatismos na escala de fá menor harmônica (transcrição abaixo), constroem certo clima de tensão – algo que corresponde com o sentimento de ameaça colocado pelo enunciador na letra. O material melódico e harmônico da seção A também contribui na criação de tensão, pois em todos os seus compassos é empregado apenas um acorde (Dó maior com sétima menor), cuja tensão do intervalo de trítono somente resolve na seção seguinte da canção.

Toda a tensão criada e acumulada na seção A se resolve na seção B, tanto pela resolução direta do trítono do acorde dominante de Dó (C7) no acorde principal da tonalidade (Fá maior), como também pelos tonemas descendentes empregados nas últimas duas frases da seção (c. 20-21) e pelo término da melodia na tônica do último acorde (C7 – c. 22), que de certo modo, conferem uma sensação de conclusão do que está sendo afirmado. Segundo Vargas, com as resoluções da tensão nesta seção feita pelo acompanhamento musical, se "enleva a audição e faz o ouvinte reconhecer a posição do cantor como correta e sincera frente às cobranças que lhe são feitas" (Vargas 2012: 11). Assim, talvez possamos afirmar que os procedimentos musicais empregados no arranjo da canção contribuem para moldar os significantes presentes no texto.

O momento do ápice de tensão na música acontece na volta à introdução executada depois do último refrão, em que Tom Zé afirma ser inocente, gritando intensamente e continuamente por 20 segundos, e de certo modo simulando um grito de temor pela morte ou de tortura física. Pelo fato do grito ser esgarçado, doído e extremamente exagerado, consideramos aqui possivelmente ser um protesto velado do compositor contra a violenta repressão do regime vigente no período – algo que reforça o sentido político do LP.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigamos o sentido da ação de Tom Zé e o seu projeto estético para o LP *Todos os olhos*, realizando uma apreciação do disco em sua totalidade e breves análises das músicas "Complexo de Épico" e "Todos os Olhos". Com a apreciação do disco, pudemos perceber que as músicas e as capas produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades como uma forma de expressar um contra discurso ideológico, o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Observamos também alguns dos experimentalismos praticados serviram para Tom Zé expandir o sentido político do disco e fazer uma crítica velada à repressão e à censura, empregando para isso uma linguagem de fresta, expressão empregada pelo sociólogo Gilberto Vasconcellos. Assim, seja pela incompreensão do seu projeto estético frente à crítica e ao público, ou seja pelo fechamento de espaços no mercado para experimentalismos e novas sonoridades, o LP *Todos os olhos* não teve uma boa repercussão e acabou se tornando um divisor de águas na carreira de Tom Zé, marcando tanto uma ruptura no desenvolvimento do seu projeto estético, como também o início de sua marginalidade no campo da MPB e na sua atuação na indústria cultural.

REFERÊNCIAS:

Aratanha, Mário de. 1973. "Tom Zé: O ataque musical do anti-herói". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 Nov. Caderno B, p. 4.

Favaretto, Celso. 1996. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Fenerick, José Adriano; Durão, Fábio Akcelrud. 2010. "Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement". In: Silverman, Renée M. (Org.). *The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, p. 299-315.

Hungria, Júlio. 1972. "Filiados". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 Dez. Caderno B, p. 2.

Paiano, Enor. 1994. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação: Mestrado em Comunicação Social – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.

Silva, Graccho Silvio Braz Peixoto da. 2005. *Tom Zé: O defeito como potência - A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação: Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC.

Tatit, Luiz. 2004. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Vargas, Herom. 2012. "As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970". In: *Galáxia* (São Paulo. Online), v. 12, p. 279-291.

Vasconcellos, Gilberto. 1977. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal.

Zé, Tom. 2010. Entrevista concedida a Charles Gavin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zltZ9AqTj4> [Consulta: 08 nov. 2014].

Zé, Tom. 2003. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha.

A "GUERRILHA CULTURAL" DO GRUPO PARAIBANO JAGUARIBE CARNE POR MEIO DO "MUSICLUBE DA PARAÍBA" E DO "PROJETO FALA BAIRROS"

George Glauber Félix Severo

George Glauber Félix Severo é professor de música (bateria) no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Campus Cajazeiras, atuando também como agente cultural por meio do Coletivo Haja Cultura. E-mail: george.severo@ifpb.edu.br

"Guerrilha cultural" é como os integrantes do grupo paraibano Jaguaribe Carne conceituaram suas ações que visam trabalhar com suas produções artísticas. Trata-se de intervir no cenário cultural a partir de diversas frentes, unindo a arte e cultura com educação, formação. É também a busca por mecanismos de sobrevivência artística no sentido de procurar dar vazão a uma arte que não está nos grandes circuitos comerciais. O grupo Jaguaribe Carne possui uma vasta produção musical que se realiza com diferentes formações musicais, possui um diversificado repertório cujas performances estão, principalmente, focadas em questões sociais da vida urbana produzindo uma sonoridade que busca o diferente, o inesperado, a provocação, ou seja, trata-se de uma música que foge dos recorrentes padrões midiáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Guerrilha cultural. Jaguaribe Carne. Pedro Osmar. Paulo Ró.

"Guerrilla Cultural" es como los integrantes del grupo paraibano Jaguaribe Carne conceptualizaron sus acciones destinadas al trabajo con sus producciones artísticas. Se trata de intervenir en el escenario cultural a partir de diversos frentes, uniendo el arte y la cultura con la educación, la formación. Es también la búsqueda de mecanismos de supervivencia artística que procuran dar salida a un arte que no se mueve en los grandes circuitos comerciales. El grupo Jaguaribe Carne posee una vasta producción musical que se realiza con diferentes formaciones musicales, posee un repertorio diversificado cuyas performances están principalmente direccionadas a las cuestiones sociales de la vida urbana produciendo una sonoridad que busca lo diferente, lo inesperado, la provocación, o sea, se trata de una música que huye de los recurrentes patrones mediáticos.

PALABRAS CLAVE: Guerrilla cultural, Jaguaribe Carne, Pedro Osmar, Paulo Ró

1. O GRUPO JAGUARIBE CARNE

Jaguaribe Carne é um grupo musical paraibano surgido em 1974, tendo como criadores e líderes, até os dias atuais, os irmãos e músicos Pedro Osmar e Paulo Ró. O grupo é possuidor de uma produção musical diversificada cujo repertório contempla diferentes formações musicais que são desenvolvidas a partir de uma grande rotatividade de integrantes ao longo de sua trajetória. As temáticas abordadas são distintas, entretanto, em sua maioria, atentam para questões sociais e culturais da vida urbana.

O nome do grupo faz menção à localidade de moradia dos irmãos na época da sua criação, fazendo também uma alusão direta ao espírito de vanguarda que permeia os processos de criação artística. Deste modo, Jaguaribe, além de denominar um dos bairros da região central e um dos mais antigos da capital do Estado da Paraíba, João Pessoa, designa o rio mais extenso que corta o território da cidade. "Carne" surge fruto das leituras e inspirações estéticas advindas das vanguardas artísticas e a confluência do grupo com a arte marginal, uma vez que sem possuir preocupações formais, faz-se uso de gêneros populares e folclóricos de diferentes continentes e os une a sonoridades globais, informações de vanguardas musicais eruditas, ao discurso engajado das canções do nacional-popular, gerando assim, uma espécie de "des-construção" sonora desses gêneros e criando, por que não dizer, uma vanguarda popular[1].

A sonoridade produzida nas diversas canções e músicas instrumentais do grupo Jaguaribe Carne busca fazer uma constante provocação estética que soa ao inesperado, ao diferente, distanciando-se dos recorrentes padrões midiáticos instituídos massivamente pelo mercado musical. Esta abordagem sobre a música e seus processos criativos está intimamente ligada ao "estudo" constante sobre diversas manifestações artísticas e culturais, cujas experiências adquiridas informalmente são aplicadas às práticas artísticas do grupo em uma constante busca pela "linha evolutiva" da música autoral paraibana. Nas palavras do integrante, Pedro Osmar

> [O grupo] surge então, com essa inquietação que me é peculiar, [...] eu diria que essa inquietação, essa rebeldia, ela tende muito para o desprezo ao mercado, às relações comerciais, entendeu? E é um profissionalismo rebelde, um profissionalismo que se estrutura, que se fundamente no que eu chamaria depois de guerrilha cultural, que é um olhar não muito condizente com o mercado, com aquela estética acomodada que a música nordestina tinha e tem até hoje. Eu sempre quis e quero até hoje afirmar uma música de invenção [...] (Osmar, 2012).

Ao longo de sua história, o grupo Jaguaribe Carne: leia-se, Pedro Osmar e Paulo Ró, foi responsável por arregimentar diversas ações na cena cultural de João Pessoa. A partir da liderança, em maior parte, de Pedro Osmar, foram desenvolvidos projetos em diferentes segmentos artísticos (artes visuais, cinema, literatura, teatro) que tiveram um importante impacto na produção de cultura local.

2. "GUERRILHA CULTURAL"

A "guerrilha cultural" do grupo Jaguaribe Carne pode ser entendida como uma ação que agrega a produção de arte, sobretudo, musical e a ação de seus integrantes na política cultural da cidade. Ela surge com o intento de repudiar as relações comerciais impostas pela indústria cultural. Assim, eles buscam não somente denunciar recorrentemente uma falsa democracia nos meios de comunicação brasileira, mas, sobretudo, agir no âmbito da educação

1 Termo que empregado informalmente por músicos e críticos que conhecem o trabalho artístico do grupo.

informal da audiência com sua arte marginal. É evidente que sem impor sua verdade, mas oportunizando ao público o acesso a outros tipos de arte desconsiderados por aqueles que detêm o controle dos meios de comunicação.

Deste modo entende-se a construção do conceito de "guerrilha cultural" a partir da "Coletiva de Música da Paraíba", compreendendo também o "Musiclube da Paraíba", o "Fala Bairros", os discos coletivos, entre tantos outros projetos e ações que muitas vezes foram arregimentados por Pedro Osmar.

A "Coletiva de Música da Paraíba" surgiu após um período de vivência de Pedro Osmar, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, entre os anos 1974 e 1975. Esta estada no Sudeste do Brasil o fez atentar para a questão de organização de classe, não necessariamente um órgão com competência representativa, mas bastava-lhe um coletivo de artistas que buscassem criar um elo cooperativo entre os compositores e instrumentistas na tentativa de criar mecanismos para fomentar seus produtos artísticos. Assim, ao regressar ao estado da Paraíba em 1976 e já demonstrando habilidade em juntar pessoas em um mesmo ideal, Pedro Osmar começa a articular junto a outros músicos, e aos irmãos Onivaldo Mendes e Onaldo Mendes que realizaram a produção executiva do evento, o evento que seria a Coletiva de Música da Paraíba, realizada no Teatro Santa Roza – João Pessoa-PB, em quatro quartas-feiras de junho de 1976 (Osmar, 2005). O evento pôde reunir vários artistas da cena musical da cidade de João Pessoa, havendo em cada noite a apresentação de três grupos ou artistas entre eles o grupo Ave Viola (Dida Fialho, Firmino Alves e Gilberto Nascimento), Zé Ramalho, Hugo Guimarães, Sopa de Bruxos (Ivan Santos e Zé Wagner), Carlos Aranha, Jaguaribe Carne (Pedro Osmar e Paulo Ró), Jaiel de Assis e Banda Sementes.

Em síntese, a "Coletiva de Música da Paraíba" promoveu a troca de experiências, fomentada por meio da colaboração entre os participantes envolvidos desde a sua concepção. Esta foi uma ação pioneira de vivenciar a produção musical paraibana como processo, uma vez que, os artistas e grupos ao buscar a construção de uma consistência artística e de maturação da sua arte, realizaram um circuito de ensaios e apresentações informais na residência de alguns dos envolvidos (Osmar, 2005). Por ter agregado diversos grupos e artistas objetivando difundir e amadurecer seus produtos musicais, a "Coletiva de Música da Paraíba" nutriu ideias que contribuíram para a criação do "Musiclube da Paraíba" em 1981.

O "Musiclube da Paraíba" foi criado a partir das propostas colocadas em evidência na Coletiva de Música da Paraíba e, sobretudo, por incentivo e empreendimento do grupo Jaguaribe Carne que durante a sua trajetória trabalhou para além da produção de suas composições, militando em diversas frentes que buscassem o fortalecimento da classe artística da cidade de João Pessoa.

Na visão do integrante Paulo Ró (2005), o "Musiclube da Paraíba" era uma espécie de laboratório dos compositores e músicos instrumentistas com discussões que perpassavam questões sobre a importância da organização de classe até as tendências atuais da música brasileira e mundial. Funcionou também como um espaço para os pretensos artistas locais mostrarem suas produções que abarcavam uma variedade de gêneros musicais.

É interessante observar a estratégia de inclusão do "Musiclube da Paraíba", uma vez que eles não possuíam critérios estéticos para selecionarem os interessados em participar das ações do coletivo, fato que mostra uma efetiva disposição em incluir artistas visando à democratização da expressão artística. Isto por que o "Musiclube da Paraíba" representava um espaço que buscava o desenvolvimento do artista e do meio profissional que o cercava, deste modo, não havia critérios de seleção para participação, isso ocorria mesmo se determinado artista possuísse uma obra incipiente, contudo, não haveria censores, cabendo-lhe o processo natural realizar tal função.

De acordo com Adeildo Vieira (2013), conhecido compositor paraibano e integrante assíduo do coletivo de artistas, "no 'Musiclube da Paraíba' não tinha estrela", uma vez que todos tinham que participar dos variados processos para a realização das ações. Para ele,

> o 'Musiclube' discutia a realidade. A gente discutia todos os nossos projetos, nossas ações. Interferia na política cultural da cidade, discutindo, participando de eventos públicos e furando possibilidades de tocar em 'Festa das Neves', apoiando entidades, associações de moradores combativas, que a gente sabia que estava sofrendo ingerência de governos querendo destruí-las. [...] a gente tocava em cima de caminhão, tocava dentro da casa com caixinha de som. Tínhamos várias formas de fazer mesmo que o resultado técnico fosse terrível. A realidade era outra não é a de hoje, né? [...] era uma escola de formação de artistas [...] quem passou por lá não tem aquela ideia de que estou fazendo música, porque o mercado está pedindo, porque o sucesso é por aqui, o sucesso é por ali. Quem tem o Musiclube na cabeça faz cultura, porque acredita na cultura. Faz arte, porque acredita que a arte é o caminho da formação das pessoas, do engrandecimento do ser humano, da evolução do pensamento, sabe? E do compromisso com a realidade. É essa a grande lição que a gente teve no 'Musiclube' (Vieira,2013).

É nessa perspectiva de buscar novos espaços e promover diálogos entre a classe artística e um possível trabalho cultural de base, que surge o "Musiclube da Paraíba". Influenciado, sobretudo, pelas trocas geradas na "Coletiva de Música" e que a partir da criação de uma entidade de classe poderia abranger as temáticas e alcançar mais artistas e mais pessoas na medida em que buscariam promover ações nos bairros, escolas, igrejas, sindicatos, associações de moradores, entre outros lugares. Para Pedro Osmar (2005) o ato inaugural do "Musiclube da Paraíba" foi o evento "Tocar por prazer", que depois se tornaria um projeto da entidade. "[...] no começo de 1982 foi realizado na Praça da Independência o maior show coletivo daquele período, chamado 'Tocar por Prazer', reunindo [...] 50 artistas entre músicos e poetas, para concretizar aquele que seria o ato inaugural público do Musiclube" (Osmar, 2005:61). O show "Tocar Por Prazer" foi realizado na Praça da Independência, localizada na região central da cidade de João Pessoa, tendo um caminhão como palco para as apresentações de cerca de 50 artistas que se revezaram em mais de 6 horas de evento com apresentações de musicais e de poesia.

Após a realização de diversos projetos e participações em diversas frentes que visavam o desenvolvimento profissional e cultural da cidade de João Pessoa, o "Musiclube da Paraíba" encerra suas atividades no final da década de 1990. Segundo Paulo Ró (2012), umas das razões foi que os artistas que foram se integrando ao coletivo, passaram a confundir o seu objetivo, achavam que o "Musiclube da Paraíba" era uma produtora. Isso fez com que a entidade ficasse fragilizada e naturalmente foram parando as atividades. Na visão de Adeildo Vieira (2013) houve um desgaste entre os participantes e, com a saída de Pedro Osmar, o grupo dispersou.

Deste modo, o "Musiclube da Paraíba" como uma organização cultural e crítica se configurava como uma organização de classe dos músicos. Eles reivindicavam a democratização dos meios de comunicação, promoviam intercâmbio com artistas de outros estados do nordeste, realizavam diversos projetos artísticos, realizavam intervenções culturais em diferentes locais e contextos promovendo as ações que visavam à descentralização cultural na cidade de João Pessoa, debatiam sobre políticas públicas para cultura, nutriam a prática da criação coletiva, entre outras ações que objetivassem o fortalecimento e desenvolvimento do mercado de trabalho musical e a sustentabilidade do artista local.

Outra iniciativa criada a partir do grupo Jaguaribe Carne foi o projeto "Fala Bairros", que teve seu início no bairro de Jaguaribe, chamando-se "Fala Jaguaribe". A iniciativa tinha por objetivo fazer os moradores do bairro vivenciar um movimento cultural. Na época, segundo Paulo Ró, o bairro não recebia a assistência dos governos neste sentido, assim, eles tiveram essa iniciativa mesmo sem possuir recursos. Buscava-se, com isso, por meio de uma construção coletiva e democrática o apoio de pessoas interessadas nesse tipo de relação social e política com o bairro.

> [...] a gente chamava o pessoal da universidade para passar um filme na Associação de Moradores. Aí depois a gente fazia um show mesmo sem som. As-

> sim, pra criar o hábito das pessoas frequentarem [...] um possível movimento cultural no bairro, revela Paulo Ró (2012).

Pedro Osmar relata que o "Fala Jaguaribe" é um resultado construído a partir dos laços de amizades, que em pouco tempo se estenderia por outros bairros. Assim, o conjunto de "Falas", eram por eles chamados de "Fala Bairros". O projeto representava

> [...] a nossa articulação no sentido de que a produção musical, cênica, folclórica, plástica, poética e de estética militante pudesse chegar aos bairros atendendo a uma vontade e anseio de vários artistas e produtores culturais alternativos identificados com essa proposta de descentralização cultural. Aí entrava o pessoal de teatro via FPTA (federação paraibana de teatro amador [...]), o pessoal de NUDOC/UFPB [...], o MEI [Movimento dos Escritores Independentes] e o Musiclube (Osmar, 2005:113).

Estas iniciativas então, se configuravam ações que agiam a partir de um pressuposto que valorizava a participação dos músicos e artistas de maneira geral, além de pessoas da comunidade. Com suas atividades, pretendia-se integrar a comunidade com a produção cultural da cidade, promoviam também diálogos entre a comunidade e as instituições públicas e governamentais no sentido de buscar soluções para os dilemas encontrados no bairro.

Anos mais tarde, a partir de 2005, a participação de artistas remanescentes do "Fala Bairros" e do "Musiclube da Paraíba", foi possível implementar via gestão pública municipal, muitas ações que eles promoveram nesses projetos. Segundo Milton Dornellas, compositor e integrante assíduo do Musiclube da Paraíba,

> [...] em 2005 tudo isso que foi discutido na cidade nos últimos trinta anos, nós conseguimos implementar muita coisa dentro do poder público [...]. Conseguimos implementar uma política cultural dentro dos moldes que a gente imaginava, que a gente vinha propondo há muito tempo, com as suas adaptações, lógico. Com as limitações que o poder público tem [...] uma lógica diferenciada [...] em sintonia com as pautas nacionais [...] criação de sistemas, implantação de conselhos, democratização dos espaços ampliando a participação das pessoas, decentralizando as ações levando para os bairros, publicações literárias, gravações de discos. Nós fizemos muitas coisas. Então, assim, a experiência nos últimos 30 anos com Pedro Osmar e Paulo Ró foi bastante rica (Dornellas, 2013).

Assim, os gestores culturais à frente da gestão de cultura da Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE), composta por ex-integrantes do "Musiclube da Paraíba" (Pedro Osmar, Paulo Ró, Milton Dornellas e Chico César), passam a fomentar na cidade as propostas discutidas e vivenciadas nesses projetos de base e contextualizá-las com as discussões nacionais se configurava uma ação importante e essencial para a continuidade da discussão de políticas públicas para cultura na cidade de João Pessoa.

3. CONCLUSÃO

Percebe-se que as ações "guerrilheiras de cultura" ou simplesmente a "guerrilha cultural" do grupo Jaguaribe Carne, partem do pressuposto da intervenção artística em diversas frentes, estando elas intimamente ligadas ao contexto social e político local. Busca-se por meio das ações organizadas de modo comunitário, associativo, feitos a partir da cultura marginal, ou seja, extraoficial sem depender de ações institucionais, uma intervenção artística com caráter formativo que vise contemplar a diversidade cultural e artística. É o fazer artístico despreocupado com clichês e os códigos da grande mídia, mas que na visão desses artistas precisam ser também mostradas, vivenciadas, e porque não dizer, consumidas. Em síntese, "guerrilha cultural" é cultura, é arte, é educação, é diversidade, é abertura estética, é modo de vida, é Jaguaribe Carne.

REFERÊNCIAS:

Béhague, Gerard. (Org). 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives.* London: Greenwood Press.

Cook, Nicholas. 2006. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22.

Dornellas, Milton. *Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo*. João Pessoa, 19 fev. 2013.

Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. In: *Trans. Revista Transcultural de Música* 2009, n.19, p. 1-9. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004 [Consulta: 17 abr. 2011].

Osmar, Pedro. 2005. *Musicália*. João Pessoa-PB. Documento.

______. *Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo*. João Pessoa, 26 set. e 15 out. 2012.

Ró, Paulo. Entrevista. Ritmo e melodia: a revista eletrônica que canta o Brasil. Mar. 2005. Disponível em <http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202005/03%20pauloro/pauloro.htm> [Consulta: 20 jul. 2011].

______. *Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo*. João Pessoa, 25 out. 2012.

Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: an introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge.

Severo, George Glauber Félix. 2013. *Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne*. Dissertação: Mestrado em música. João Pessoa: UFPB.

Vieira, Adeildo. *Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo*. João Pessoa, 20 fev. 2013.

CANTANDO CONSEGUIMOS LA LIBERACIÓN: *GUITARRA ARMADA* EN LA REVOLUCIÓN SANDINISTA

Gustavo Miranda Meza

Gustavo Adolfo Miranda Meza, Estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile; Licenciado y Profesor de Historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: gomirand@uc.cl.

El siguiente artículo reflexiona en torno a la función pedagogizante que cumplió el LP *Guitarra armada*, grabado por los hermanos Mejía Godoy, en el contexto de la lucha contra la dictadura de Anastasio Somoza Debayle y, posteriormente, en la Revolución Sandinista, tras obtenida la victoria. Este disco, a partir de letras simples y melodías sencillas, fácilmente memorizables, enseñaba, por ejemplo, a disparar fusiles o a colocar explosivos. Ante esto, se plantea que un artefacto que interpela a partir de la musicalidad, superando las dificultades que imponía la lectura en un contexto donde primaban los altos índices de analfabetismo, podía tener grandes rendimientos en pos de lograr la liberación del pueblo nicaragüense.

PALABRAS CLAVE: revolución, canciones, Latinoamérica, analfabetismo

Este artigo reflete sobre o papel pedagogizante exercido pelo LP «Guitarra armada», gravado pelos irmãos Mejía Godoy, no contexto da luta contra a ditadura de Anastasio Somoza Debayle e mais tarde na Revolução Sandinista, depois de obtida a vitória. Este disco, de letras e melodias simples, de fácil memorização, ensinava, por exemplo, a disparar fuzis ou a colocar explosivos. Diante disso, propõe-se que um artefato que interpela a partir da musicalidade, superando as dificuldades impostas pela leitura em um contexto no qual preponderavam altas taxas de analfabetismo, pode ter altos rendimentos no sentido de alcançar a libertação do povo da Nicarágua.

PALAVRAS-CHAVE EN PORTUGUÉS: Revolução. Músicas. América Latina. Analfabetismo

1. INTRODUCCIÓN

En julio de 1979, el Frente Sandinista de Liberación Nacional entraba en la ciudad de Managua, capital de Nicaragua, y con ello terminaba con casi 50 años de somocismo. Meses antes, en marzo, los hermanos Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy con apoyo del FSLN grababan en Costa Rica el LP *Guitarra armada*. El disco presentaba la particularidad de pedagogizar a la población nicaragüense en el conocimiento, conservación y manejo de armamento y otros aspectos relacionados con la resistencia popular. Junto con esto, las canciones recogían ritmos propios de la tradición nicaragüense, como es el caso de la mazurca, género predominante en la zona norte de Nicaragua, de donde los hermanos Mejía Godoy eran oriundos, específicamente de la ciudad de Somoto.

Guitarra armada, aparte de instalar sonoramente al FSLN, recogía características particulares de la realidad nicaragüense, esto es: altos índices de analfabetismo y la aplicación de la política de guerra popular para hacerle frente a la represión de Somoza. Estos elementos configuraron la particularidad del disco, ya que las canciones eran verdaderos "instructivos musicalizados", lo que permitía superar la barrera que imponía la lectura en la población y de ese modo posibilitaba que muchos se unieran a la lucha sin, necesariamente, poseer acabados conocimientos de manejo de armas o de guerrilla urbana. De la escucha del disco se daba paso a la aplicabilidad que poseían las canciones, esto es: que toda la población, sin mayores distingos, se enfrentaran al régimen de Somoza Debayle. Por esto es que a medida que avanzan las canciones del LP, es posible encontrar alusiones a niños y mujeres, quienes la mayoría de las veces no son considerados a la hora de plantear un frente de ataque.

Lo anterior, que bien podría considerarse parte de las características singulares de Nicaragua, se vincula con un género mayor que a nivel Latinoamericano moduló distintas experiencias según la región específica de este gran continente y que fue conocido con la denominación de "Nueva canción".[1]

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE NICARAGUA EN EL CONTEXTO DE LUCHA CONTRA SOMOZA

Con el triunfo del FSLN comienza el período denominado "Revolución sandinista". Este proceso de sublevación popular, que se reconocía continuador de las hazañas realizadas por el mártir nicaragüense Augusto César Sandino en los años 30 en su lucha contra el imperialismo estadounidense, había sido reflexionado considerando varios elementos contingentes que se venían madurando durante los años 60. Uno de los catalizadores fue la experiencia

1 El LP *Guitarra armada* también nos llama la atención por dos hechos concretos que tienen vinculación directa con Chile. El primero tiene que ver con las formas de circulación en las que se sostuvieron las canciones de los hermanos Mejía Godoy. Con esto se alude principalmente a las radios clandestinas, como Radio Sandino, controlada por el FSLN, idea que es tomada por el MIR chileno y que luego se traduce en la experiencia de Radio Liberación. La segunda tiene relación con la elaboración misma del disco. Esto, porque en el año 1988 las Juventudes Comunistas de Chile en conjunto con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez graban un casete llamado *Camotazo N°1*, que tenía como principal objetivo instruir sobre cómo organizarse en la creación de Comités de Autodefensa. Por tanto, aquello que podríamos considerar lejano y dentro de un contexto distinto, como fue la Revolución Sandinista, podría tener muchos vínculos con Chile, sobre todo con algunas formas de enfrentar la dictadura. Y claro, quienes realizan esta síntesis, sería la gran cantidad de chilenos formados en Cuba y que luego combaten en Nicaragua, principalmente haciéndole frente a lo que se llamó la "Contra".

desarrollada por la revolución cubana. Sin embargo, a diferencia de la lucha que encabezaran Fidel Castro y el Che Guevara, en las reflexiones de Carlos Fonseca Amador, fundador del FSLN en 1961, el cauce que debía seguir la revolución en Nicaragua no consideraba el enfrentamiento de fuerzas regulares (ejércitos profesionales), sino que más bien había:

> un papel mucho más importante que debía desempeñar la población pobre y joven de las ciudades, [también] una menor importancia de la guerrilla rural ante las insurrecciones urbanas y la participación en masa de los cristianos (Löwy 2007: 58).

Por tanto, la lucha contra la Guardia Nacional, principal ejército de Somoza, debía ser a partir de la sublevación general del pueblo, esto es: el pueblo en armas, muy similar a lo que plantearan los vietnamitas para enfrentar a las tropas estadounidenses. De esta forma, los principales depositarios de este análisis serían la población campesina y los jóvenes de Nicaragua. Sobre los jóvenes, Yanko González y Carles Feixa analizan esta situación, donde presentan varios relatos sobre muchachos que combatieron, de los cuales recogemos el siguiente:

> Hacia 1976, la lucha de los jóvenes se hizo más intensa [...] En agosto, los estudiantes del MES (Movimiento de Estudiantes Secundarios) y los jóvenes de los barrios populares de Matagalpa se alzan abiertamente contra la dictadura. Resisten durante una semana usando armas artesanales contra las mejores tropas de Anastasio Somoza Debayle, equipadas con armas proporcionadas por los Estados Unidos y apoyados por tanques y aviones. Esta acción es conocida como "La insurrección de los niños". A partir de este momento, los jóvenes se unieron por millares a las filas del FSLN, una marea invencible que hace retroceder a la dictadura de Somoza y al imperialismo norteamericano (González y Feixa 2013: 423).

Con estas características, era común que la educación o, incluso, la alfabetización quedara inconclusa, pues en un contexto de guerra, las prioridades se ven modificadas. Tal era la situación, que cuando los sandinistas obtienen el control del país, el escenario era desolador:

> El pueblo estaba abandonado en la más completa ignorancia. Más de la mitad de los nicaragüenses no sabía leer ni escribir; en el campo el porcentaje de analfabetismo ascendía al 70%, y el 90% de la población no había alcanzado el nivel de 4° grado de primaria. La escuela parvularia prácticamente no existía, estando casi totalmente a cargo de instituciones religiosas, y aun así, asistía a ella solamente el 5% de la población infantil. En los niveles secundario y universitario, las posibilidades de estudio no correspondían a las necesidades reales del país: el 60% de estudiantes elegía carreras aplicables al sector terciario, mientras que solo el 2% elegía profesiones aplicables en la industria o en la agricultura. (González y Feixa 2013: 325).

Con estas características, uno de los primeros planes que impulsa el gobierno sandinista tiene relación con este carácter: disminuir la tasa de analfabetos. Para esto, se desarrolla la:

> Cruzada Nacional de Alfabetización (CNA), la que logra reducir la tasa a un 12,9% en solo cinco meses, alfabetizando a medio millón de adultos. Paralelamente se llevó a cabo una fuerte expansión de la matrícula escolar; entre 1978 y 1983 la matrícula total se duplicó, pero en algunos niveles particularmente abandonados por la dictadura –educación de adultos sobre todo, y también educación pre-escolar y especial– el salto fue espectacular (Vilas 1986:301).

Estas dos características aludidas sobre Nicaragua, esto es: la guerra popular contra Somoza y los bajos índices de alfabetización, configuran, a nuestro parecer, un tipo de cultura que se desenvuelve en los códigos de la oralidad y las lógicas de la guerra. Por tanto, la elaboración de un soporte útil a las necesidades del FSLN debía considerar, por lo menos, estas variables. Ante esta situación, un disco que musicalizara instructivos militares, como fue el caso de *Guitarra armada*, cumpliría con estas necesidades particulares.

3. LAS CARACTERÍSTICAS DE *GUITARRA ARMADA*

Si bien el contexto de creación del álbum recoge las características particulares de Nicaragua, creemos también que responde a un plano mayor de desarrollo musical y que se enmarca dentro de la "Nueva Canción Latinoamericana". De este modo, lo enunciado por los hermanos Mejía Godoy estaría vinculado con una forma de hacer música que algunos –los más reaccionarios– catalogaron como "canción protesta", pero, siguiendo a Robert Pring-Mill, preferimos denominarla "canción revolucionaria", esto es: la síntesis de una canción de denuncia con una "canción de propuesta" (Pring-Mill 1987: 179). Incluso, en la misma área centroamericana existieron, de manera contemporánea a los hermanos Mejía Godoy, otros grupos que mantuvieron alguna relación o se vinculan directamente a orgánicas revolucionarias. Tal es el caso del grupo Pancasán, del cual el Comandante Carlos Núñez Téllez (uno de los nueve comandantes que integran la Dirección Nacional del FSLN) dijo:

> La canción ha sido uno de los medios usados por nuestro pueblo para hablar de su miseria, de sus sufrimientos, de la explotación a que ha sido sometido por tanto tiempo. En la clandestinidad, en la actividad conspirativa, en las trincheras de combate hemos escuchado esas voces cantándole a la vida y comunicando sus esperanzas en el futuro, reclamando pan, libertades, un nuevo régimen, una sociedad más justa. (Pring-Mill 1987: 187).

O en el caso de El Salvador, el grupo Cutumay Camones, que surge al alero del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y que es disuelto en 1988, "cuando las exigencias militares cobraron más importancia que sus necesidades culturales, decisión con la que no todos los músicos coincidieron" (Almeida y Urbizagastegui 1999: 23).

Centrándonos directamente en el origen del LP *Guitarra armada*, Luis Enrique señala:

> fue una cosa muy circunstancial, porque un cuñado de mi hermano Carlos dejó olvidado, en la casa en la que estaba hospedado Carlos en Costa Rica, un manual de arme y desarme. Carlos por curiosidad se puso a leerlo, y cuando el cuñado regresó por el documento, Carlos le dijo, "yo creí que lo habías dejado para ponerle musiquita…" Allí mismo nació la idea que después se convirtió en una obra musical; durante una gira por América Latina, fuimos escribiendo con Carlos y grabamos con Los de Palacagüina y artistas de México, Argentina y Venezuela en México a comienzos de 1979, cuando sólo faltaban un par de meses para que el pueblo nicaragüense, insurreccionado en todo el país, derrotara a la dictadura […] *Guitarra Armada* es, sin duda, un disco único en su género y lo curioso es que muchos compañeros creyeron que nosotros sabíamos armar y desarmar fusiles y hacer bombas de contacto. ¡Nada que ver! Sabemos armar y desarmar palabras, aceitar canciones e ideas, porque como decía el cura Gaspar, "la guitarra también dispara" (García, 2012a).

Junto con estas impresiones de Luis Enrique, en el reverso del álbum se puede leer de puño de Carlos:

> "Danilo" me mandó al compita matagalpino, experto en explosivos caseros y ya casi estoy terminando este operativo musical, con la ayuda de mi hermano Luis Enrique. Te mando, pues, un adelantito de nuestra "Guitarra armada". Como ves, todas estas canciones van en puro estilo "chapiollo", para que el pueblo agarre bien la movida (*Guitarra Armada*, 1979).

Con esto podemos mencionar que en la génesis misma del álbum estuvo la intención de ser un "instructivo musicalizado" que cumpliera una labor pedagogizante en la población, por lo que podríamos pensar que cobra mayor relevancia lo que se enuncia, sin mayor interés por el cómo se enuncia, esto es, la musicalización, ya que el mismo Carlos hace alusión al estilo "chapiollo", es decir, en un modo coloquial. Sin embargo, sobre este punto, Paul Almeida y Rubén Urbizagástegui señalan que para el caso de El Salvador:

> la música de protesta tuvo un papel fundamental para despertar las emociones y la moral de los participantes individuales en el movimiento de liberación en una variedad de contextos, como en las ceremonias religiosas de elevación, reuniones sindicales, celdas de prisión, protestas callejeras y zonas liberadas (Almeida y Urbizagastegui 1999: 16).

Junto con esto, Robert Pring-Mill menciona que las canciones podemos encontrarlas en:

> la realización de tareas muy prácticas en las que el poder mnemotécnico del verso y la música sirve para inculcar rutinas, ya sean las de los puestos de trabajo pacíficos que participan en una campaña de alfabetización o de un programa de salud, o los de la enseñanza del mantenimiento de armas de pequeño calibre o la fabricación de "explosivos caseros" (Pring-Mill 1987: 179).

Podríamos pensar, con esto, que la decisión de elaborar una canción y no una simple proclama, por ejemplo, cumple otras funciones que van mucho más allá de la simple propagación de ideas. Estas corresponderían a las especificidades propias de los artefactos sonoros que logran superar la barrera de la lectura y "propician su rápida circulación y asentamiento, convirtiéndose en un medio de difusión trascendental" (Lolo 2007: 231).

En relación con las canciones del álbum, de las 11 que aparecen, seis corresponden a la conservación, cuidado y manejo de armamento de guerra: "El Garand"; "Qué es el FAL", "Las municiones"; "Carabina M-1"; "Los explosivos" y "Un tiro 22". Tres se refieren a mártires de la revolución: "El zenzontle pregunta por Arlen" (por Arlen Siu); "A Gaspar García" (al cura Gaspar García Laviana, también conocido como comandante Martín) y "Comandante Carlos Fonseca". Las restantes corresponden a la importancia de la moral en la guerra: "Memorandum militar 1-79" y la que cierra el disco, el "Himno de la unidad sandinista".

En lo que respecta a las características de las canciones, diremos que en ellas está representado el pueblo en su conjunto, haciendo alusión a lo que planteábamos inicialmente, esto es, "el pueblo en armas". Por ejemplo, en la canción "Las municiones", distintas voces de mujeres presentan los diversos tipos de balas:

> Yo por ser la común y ordinaria me siento en un nivel muy inferior,
> soy la bala certera endemoniada, henchida de eficacia y de rigor,
> cobriza como un indio americano, por ser de Julia voy a lo que voy,
> desde que salgo al viento voy buscando el mero corazón del opresor [...]
>
> Yo soy la trazadora combativa, anaranjado vivo mi color;
> no tengo propiedades expansivas, pero hago lo que puedo en mi fulgor.
> Yo soy la quiebra placa, soy la guía; baqueana de la noche siempre fui;
> luciérnaga feliz de la guerrilla, soy brújula del recio proyectil [...]
>
> Yo que puedo decir de mis valores, si ni siquiera tengo proyectil,
> es como sin tener mecha ni llama quisiera ser antorcha, ser candil;
> en medio de esta cápsula vacía, al alba del hermano que cayó,
> lanzando en el umbral de su partida una granada de fragmentación [...]

De esta forma, podemos señalar que dentro del discurso sandinista también estaba incluida la figura femenina. Sin embargo, con esto no estamos indicando que existiera una paridad entre lo masculino y lo femenino. Junto con esta canción, en "Los explosivos" se aprecian principalmente voces de niños que escuchan atentamente lo que señalan los hermanos Mejía Godoy. Así, aunque la mayor parte de las voces son masculinas, el disco intenta construir un referente amplio en su composición.

Al parecer, cuando se editó el álbum tuvo gran repercusión, e incluso los hermanos Mejía llegan a realizar, entre los años 1980-1981, un programa radial denominado, justamente, "Guitarra armada", el cual, según comentó Luis Enrique, tenía "objetivos culturales y [estaba] por la defensa del canto popular y la identidad cultural nicaragüense" (García 2012b).

4. COMENTARIOS FINALES

Con todo lo anterior, podemos afirmar que *Guitarra armada* cumplió, considerando el contexto nicaragüense de comienzos de la Revolución sandinista, una función pedagogizante, enseñando a la población las principales características de las armas más comunes, su alcance, manipulación y conservación, convirtiéndose en un verdadero instructivo musicalizado. Todo esto, acompañado de sonoridades típicas de Nicaragua. En momentos en que se necesitó a la población en su totalidad luchando contra la dictadura, la música de los hermanos Mejía operó como verdadera banda sonora de un cruento escenario. No obstante, su rol no debe entenderse como una iniciativa aislada, sino más bien como una de las tantas formas en que el FSLN intentó incidir en la población, de cara a la instauración de un gobierno revolucionario que había que defender y del cual sentirse parte.

5. REFERENCIAS

Almeida, Paul y Rubén Urbizagástegui. 1999. “Cutumay Camones: Popular Music in El Salvador’s National Liberation Movement”. En: *Latin American Perspectives*, v. 26, n° 2, pp. 13-42.

Bonnefoy, Pascale. 2009. *Internacionalista. Chilenos en la Revolución Popular Sandinista*. Santiago: Editorial Latinoamericana.

García, Carlos Ernesto. 2012a. “Luis Enrique Mejía Godoy: Guitarra Armada (II). En: *Contracultura. Diario digital*. San Salvador, 13 de noviembre. <http://www.contracultura.com.sv/luis-enrique-mejia-godoy-guitarra-armada-ii> [Consultado: 20 de diciembre de 2015]

García, Carlos Ernesto. 2012b. “Luis Enrique Mejía Godoy: Qué tiene la música (V). En: *Contracultura. Diario digital*. San Salvador, 7 de diciembre. <http://www.contracultura.com.sv/luis-enrique-mejia-godoy-que-tiene-la-musica-v> [Consultado: 20 de diciembre de 2015]

González, Yanko y Carles Feixa. 2013. *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, rockanroleros y revolucionarios*. Santiago: Cuarto Propio.

Lolo, Begoña. 2007. “Música al servicio de la política en la guerra de la independencia”. En: *Cuadernos dieciochistas*, n° 8, pp. 223-246.

Löwy, Michael. 2007. *El* marxismo *en América Latina. Antología desde 1909 hasta nuestros días*. Santiago: LOM.

Pring-Mill, Robert. 1987. “The Roles of Revolutionary Song - a Nicaraguan Assessment”. En: *Popular Music*, v. 6, n° 2, pp. 179-189.

Rojas, Luis. 2011. *De la rebelión popular a la sublevación imaginada. Antecedentes de la historia política y militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990.* Santiago: LOM.

Venegas, Jorge. 1988. *Camotazo, un canto en Rebelión Popular*. Santiago: s. e.

Vilas, Carlos. 1986. *Perfiles de la Revolución Sandinista. Liberación nacional y transformaciones sociales en Centroamérica*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Discos

Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy.1979. *Guitarra armada.* Ediciones del FSLN.

A MÚSICA DA COMPANHIA DE REIS "ESTRELA DA GUIA" DA CIDADE DE OLÍMPIA, INTERIOR DO ESTADO DE SÃO PAULO

Jacqueline R. Falcheti

Jacqueline R. Falcheti é graduada no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e foi bolsista FAPESP de Iniciação Científica. E-mail: jacquelinefalcheti@gmail.com.

Thais dos Guimarães A. Nunes

Thais dos Guimarães A. Nunes é bacharel em Música Popular, mestre e doutoranda em Música (UNICAMP). Pesquisadora associada ao grupo de pesquisa Música Popular: História, Produção e Linguagem do Departamento de Música da UNICAMP. Professora Assistente do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar no curso de Música nas modalidades presencial e à distância. Suas principais áreas de ensino e pesquisa são a voz e o canto popular. E-mail: thaisdosgui@gmail.com.

Suzana Reck Miranda

Suzana Reck Miranda é graduada em Música e é mestre e doutora em Multimeios (UNICAMP). Professora Adjunta do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar, onde ainda coordena o Grupo de Estudos do Som e da Música no Audiovisual (GESOMA). Publicou vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com outros meios, em especial com o cinema. E-mail: suzana@ufscar.br.

A manifestação de Folias de Reis tem como fio condutor do ritual a música e a cantoria, que expressam a devoção aos santos padroeiros. Estrela da Guia é uma companhia de Olímpia e foi objeto do estudo, entre meados de 2011 e 2012, momento em que coletamos um vasto material em áudio e vídeo de entrevistas, de vivências musicais participativas, do giro e da festa de Reis. O material coletado foi transcrito em partitura e analisado com suporte de autores de diferentes áreas, com objetivo de compreender a música em seu contexto sociocultural. Dentre alguns resultados, este artigo dá destaque à toada baiana usada pela companhia, onde ocorre uso privilegiado da percussão e flautas, do improviso vocal, dos duetos entre mestre e contramestre, dentre outros aspectos da performance ocorrida no ritual, escolhidos e influenciados pelo meio social e cultural em que a companhia se encontra.

PALAVRAS-CHAVES: Folia de Reis. Toada baiana. Cantoria de Reis. Olímpia

La manifestación de Folias de Reis (fiesta católica de celebración del día de los Reyes Magos) tiene como hilo conductor del ritual la música y el canto, que expresan la devoción a los santos patronos. Entre 2011 y 2012, tomamos como objeto de estudio una compañía de Olímpia (São Paulo) llamada «Estrela Guia» (Estrella Guía). En ese período recogimos un vasto material en audio y vídeo de entrevistas, vivencias musicales participativas, del giro (recorrido de las presentaciones musicales) y de la fiesta de los Reyes Magos. El material recogido fue transcrito en partitura y se analizó tomando como referencia autores de diferentes áreas, con el objetivo de comprender la música en su contexto sociocultural. De los resultados obtenidos, en este artículo se aborda la tonada bahiana ejecutada por la compañía, en la que se constata el uso privilegiado de percusión y flautas, de la improvisación vocal, de los dúos entre maestre y contramaestre, entre otros aspectos de la performance del ritual, elegidos en virtud del medio social y cultural en el que se encuentra la compañía.

PALABRAS-CLAVE: Folía de Reyes; Tonada bahiana; Canto de Reys; Olimpia.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa de iniciação científica realizada durante o segundo semestre de 2011 e o primeiro semestre de 2012, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) com o fomento da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). A pesquisa de título, Cantoria dos Foliões: a voz característica da companhia de Reis "Estrela da Guia" teve como objetivo identificar e descrever as características vocais de uma companhia de Reis, associadas ao seu contexto social. A metodologia baseou-se nas seguintes etapas: 1- levantamento do material bibliográfico, 2- pesquisas de campo para coleta de materiais de áudio e vídeo, bem como entrevistas e vivências com a manifestação e 3- transcrição e análise dos materiais coletados e cruzamento dos dados.

A coleta do material, em áudio e vídeo, foi feita através de entrevistas, vivências musicais participativas e registro do giro (peregrinação em que os participantes passam nas casas arrecadando donativos para a festa final), e da festa (momento em que os foliões comemoram os santos, mais um ano de Folia e agradecem as graças alcançadas). Depois de muitas visitas e vivências com a manifestação, o material foi organizado e transcrito. As transcrições das melodias, a instrumentação, e as letras das canções foram imprescindíveis para descrever e analisar minuciosamente o fazer musical da companhia. Foram coletadas 34 canções, transcritas 16 melodias diferentes, algumas delas com o acompanhamento da percussão e 19 letras.

O material foi analisado e também comparado a outros materiais encontrados durante o levantamento bibliográfico, bem como a outros exemplos coletados fora do município de Olímpia (Encontro de Bandeiras de Ribeirão, 2011 e 2012, Revelando São Paulo, 2011). Buscamos também acrescentar as descrições e colocações feitas do Mestre da Companhia, Seu Valdevino, reveladas em entrevistas concedidas para esta pesquisa e em conversas informais.

Desta forma, conseguimos reunir algumas especificidades musicais da Companhia de Reis Estrela da Guia, como apontaremos a seguir.

2. A COMPANHIA "ESTRELA DA GUIA"

A manifestação de Folia de Reis tem origens ibéricas e data no Brasil desde sua colonização, como aponta o historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão (1998). Devotas de Santos Reis e do catolicismo, as companhias costumam sair em peregrinação durante a época do natal - ou até mesmo antes no mês de novembro, como algumas companhias atuais - e vão até o dia dos Reis Magos, 06 de janeiro. Os integrantes da companhia de Reis contam a história de Jesus Cristo, o nascimento do menino, o encontro com os Reis Magos e passagens da Bíblia (Cavalheiro, 2005).

"Estrela da Guia" é uma companhia de Olímpia, município conhecido como "Capital Nacional do Folclore", título que deve ao Festival do Folclore, idealizado pelo Professor e Pesquisador José Sant'anna, que ocorre na cidade há 50 anos. As companhias de Reis são consideradas as manifestações tradicionais mais características deste município, (Nunes & Scarpinetti, 2009) que também é conhecido pelo grande número de companhias de Reis residentes.

A companhia "Estrela da Guia" é liderada pelo mestre Seu Valdevino, que aprendeu a cantar Reis com seu avô, migrante da Bahia. Seu Valdevino montou a companhia há sete anos, por influencia de sua mãe devota de Santos Reis, e é formada pelos familiares do mestre, entre eles: filhos, sobrinhos, irmãos, seu Pai - folião muito antigo - e sua Esposa.

Entre os seus integrantes e suas funções encontram-se o contramestre (que acompanha o mestre Valdevino na cantoria), os fardados (palhaços ou bastião), que dançam freneticamente a cada verso entoado pelas flautas, e a cada canto terminado, declamam alguns

"salves", louvando aos três Reis, a companhia, a Deus e aos devotos que os recebem. Estes também têm a função de proteger a bandeira, arrecadar o dinheiro e convidar as pessoas das casas visitadas para a grande festa dos Reis. Há também, na formação da Cia, os instrumentistas, sendo, na maioria das vezes, os jovens da companhia. Eles se distribuem entre os seguintes instrumentos: bumbo, flauta, afoxé, pandeirola, pandeiro e caixa. Outra função no grupo de extrema importância é o bandeireiro. No ano de 2011 quem carregava a bandeira da Cia. Estrela da Guia era a mulher do mestre, ritual comum em Olímpia. Contudo, no ano de 2012 a bandeira foi passada para outra devota, pois a mulher do mestre passou a cantar como contramestre em algumas ocasiões.

3. ASPECTOS MUSICAIS DA CIA. ESTRELA DA GUIA

A manifestação de Folia de Reis tem como fio condutor do ritual a música e a cantoria, a partir das quais cada companhia expressa sua devoção, e cujas especificidades pretendemos apresentar neste artigo buscando compreendê-las no seu contexto.

No que diz respeito às características melódicas, foi possível observar que a melodia vocalizada ou expressa pelas flautas está presente do começo ao fim nas cantorias, de forma ininterrupta. De maneira geral não ultrapassam uma oitava, são tonais e estruturadas sobre graus conjuntos, intervalos de terças, quartas e quintas; e em dois dos cantos, encontramos o intervalo de sexta menor. As finalizações das frases melódicas são, em sua maioria, em intervalos descendentes, principalmente nas onomatopeias cantadas em finais de frases, como: O ritmo melódico da cantoria praticada pela Estrela da Guia resulta da combinação de semicolcheias, colcheias, colcheias pontuadas, semínimas e semínimas pontuadas conforme exemplo abaixo:

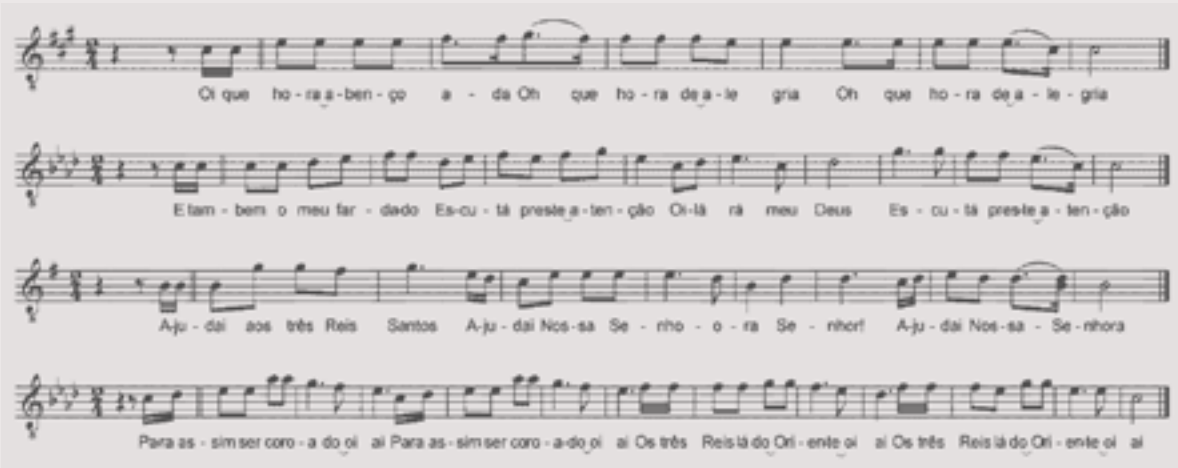



FIGURA 1. Transcrição de melodias diferentes que compõem o conjunto de cantos da Estrela da Guia.

Dentre todos os cantos coletados o andamento varia de 70 a 95 BPM. Estas variações ocorrem de acordo com o momento da apresentação e disposição dos participantes. Por exemplo, nota-se que no início das cantorias durante o giro, o andamento geralmente é mais acelerado e, no final do giro este ritmo fica mais lento, por conta do cansaço dos participantes. Outra observação refere-se ao ambiente da casa dos devotos. Percebemos que quando os foliões sentem-se à vontade na residência, ou tocam em casa de pessoas que já possuem certa intimidade, os participantes demonstram mais entusiasmo na execução, que faz com o que o andamento acelere também.

O compasso binário é predominante e a maioria das canções coletadas apresentaram os tempos inicias em anacruses. A quantidade de compassos encontrada nos cantos foi de seis, oito, nove, doze e dezesseis, com a maioria em oito e dezesseis compassos. O que varia a quantidade em alguns cantos da companhia é o uso de onomatopeias (ai ai, oi ai) e expressões (Ai meu Deus!), que aumentam a contagem das sílabas presentes nas frases e, consequentemente, o número de compassos.

Os instrumentos que acompanham a cantoria do início ao fim são as flautas e a percussão, característica comum à toada baiana, que é a organização adotada pela companhia estudada e será mais bem detalhada mais adiante.

Os instrumentos harmônicos são raros nos registros realizados, no entanto, é possível perceber através das melodias a sugestão de progressões harmônicas do tipo I IV I, I V I e I IV V I. A instrumentação de violão, viola, cavaquinho e sanfona é mais comumente encontrada nas companhias que executam a toada mineira e a paulista. Em apenas dois registros que realizamos havia o uso do violão ou da viola, sem exercerem função harmônica de fato. Estes instrumentos pareciam estar vinculados mais a uma relação simbólica, da figura do violeiro, por exemplo, do que estrutural (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012). Vale destacar que esta ênfase na melodia, com ausência de um instrumento harmônico pode trazer para a cantoria movimentos mais livres.

Com relação às tonalidades, elas oscilam entre sol, lá bemol e lá maior. A impressão que tivemos é de que todos os cantos têm como base apenas uma tonalidade e que esta diferença de meio tom ou um tom entre eles é decorrente dos seguintes fatores: afinação das flautas, uma vez que seu sistema de afinação é baseado na moldagem de uma parafina que é colocada no bocal; cansaço vocal do mestre, o que contribui para a queda da afinação ao longo do giro; e grau de receptividade dos devotos, o que interfere na maneira de cantar e tocar os instrumentos, consequentemente na afinação.

As flautas, em especial, são fundamentais na estrutura da Estrela da Guia, uma vez que são elas que "ditam" as melodias, o tom das músicas e o andamento, pois expõem inicialmente a melodia de maneira instrumental, para que o mestre possa cantar em seguida. As flautas intercalam suas linhas melódicas com o canto do mestre como se "respondessem" as suas palavras funcionando como um "coro responsorial", comum nas manifestações populares coletivas (Falcheti, Miranda e Nunes, 2013).

A percussão - bumbo, caixa, pandeiro, pandeirola, afoxé - é organizada, em sua maioria, em semicolcheias, e as variações surgem a partir dos acentos dados em cada instrumento. Os instrumentos mais graves, como a caixa e o bumbo, possuem mais variações durante a cantoria. Na figura 2 podemos observar como, o bumbo e a caixa são explorados em diferentes execuções de uma mesma melodia. O bumbo, por exemplo, só é tocado durante a resposta das flautas que, com sua presença aumenta a intensidade da cantoria, fazendo com que nesta parte ocorra um crescendo na dinâmica.

FIGURA 2. Diferentes execuções do bumbo e da caixa em variadas performances da mesma melodia

Como destacamos em estudos anteriores (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012), especificamente sobre a Cia. Estrela da Guia, a percussão é um elemento explorado na toada que executam. Ela preenche a cantoria, formando uma massa sonora que acompanha a canção do início ao fim. Durante conversas informais, o Mestre Valdevino revelou que já teve contato

com alguns instrumentos de percussão e que tem um apreço especial por tal sonoridade (percussiva).

4. A TOADA BAIANA E A CANTORIA IMPROVISADA

Toda companhia de Reis possui uma estrutura musical que classifica a companhia, dada através dos tipos de toadas. Entre as mais citadas podemos destacar: a toada mineira, paulista e a baiana. Na companhia "Estrela da Guia" sua toada é a baiana, como já apontamos, e é a toada mais executada em Olímpia como apontam os estudos de Nunes & Scarpinetti (2009).

Durante as pesquisas de campo notamos que em outros espaços além de Olímpia, como o Encontro de Bandeiras de Ribeirão Preto 2011 e 2012 e o festival Revelando São Paulo, 2011, a toada baiana não é muito recorrente, por vezes até rara entre as companhias. Ikeda (2011) destaca a existência de folias baianas em Goiânia, Votuporanga e Olímpia, e ressalta que estas ainda são pouco estudadas. Durante a pesquisa encontramos apenas mais dois estudos sobre o uso desta toada na manifestação de Reis, o da pesquisadora Luciana Mendes (2007) e de Welson Tremura (2004) - cujo estudo baseia-se nas companhias de Olímpia.

As particularidades desta toada, como já apontamos em estudos anteriores (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012) são: o uso privilegiado dos instrumentos de percussão, o andamento mais rápido em relação às outras toadas, improviso na cantoria, dueto entre mestre e contramestre, influências rítmicas afro-brasileiras, ligações com Congado, Maracatu, samba e Samba de Roda, que recebeu destaque no estudo de Ikeda (2011) em relação as folias de Góias com toadas baianas.

A escolha da toada baiana pela 'Estrela da Guia' pode ser atribuída à influência do avô de Seu Valdevino, que possuía origens nordestinas, ao gosto do mestre pelos instrumentos de percussão, à sua ligação com outras manifestações como o congado e o samba de roda e ao uso da toada baiana por outras companhias de Olímpia.

Uma das características mais marcantes durante a apresentação da companhia é o improviso vocal, cuja criação se dá nos versos, sobre melodias pré-determinadas. Pequenas alterações de melodia ocorrem de canto para canto, decorrentes das alterações realizadas no texto. Além disso, o mestre improvisa versos enquanto canta, e o contramestre deve ser capaz de acompanhar tais alterações cantando simultaneamente. Na performance, há pouco tempo para o mestre elaborar novos versos, como explica Seu Valdevino (2011b):

> Nós da toada baiana, é muito rápido de você raciocinar, de repente se pensar em por um verso, vem três verso, quatro verso na cabeça, aí você tem que procurar um pro'cê cantá, pro'cê encaixá, porque ela é muito rápida, só o tempo da flauta e do bumbo parar, para você entrar. Tem que estar bem concentrado.

Para que o contramestre possa entender as frases que estão sendo criadas pelo mestre, eles cantam um de frente para o outro e há o uso da articulação bem acentuada, ate mesmo exagerada por parte do mestre. Esta articulação pode ser vista como elemento facilitador para o contramestre, que pode fazer uma leitura labial e acompanhar os movimentos da boca do mestre, decodificando o improviso simultaneamente à sua execução (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012).

Outra característica é a repetição da primeira frase feita pelo mestre, para que, na segunda vez, o contramestre possa cantar junto com mais segurança. É interessante destacar como esta repetição é necessária para este tipo de improviso, e tal fato explica a quebra das quadras e presença dos versos dísticos (estrofe de dois versos).

O improviso da cantoria de Reis lembra a prática dos repentes, cuja ênfase está no conteúdo, e não na sonoridade das palavras, como é o caso das emboladas (ou desafio) (Travas-

sos, 2001). Esta ênfase no conteúdo ocorre porque o objetivo das companhias de Reis é reviver e contar a história dos Santos Reis, do menino Jesus e da peregrinação da companhia.

O mestre, ao ser indagado de como criava os versos, respondeu que estes vêm do pensamento dele, pois é iluminado pelos Três Reis e está em sintonia com os mesmos quando canta. A cada casa visitada, o mestre tem que ficar atento a cada detalhe, para compor os versos de acordo com o ambiente. Vale ressaltar que o mestre Valdevino tem experiência com a manifestação, e já atuou em outras companhias, o que pode ter lhe possibilitado reunir um repertório de versos e maneiras de cantar o Reis.

Os versos, além de contarem a história dos Reis Magos e do nascimento do menino Jesus, narram o roteiro de como a manifestação se realiza. Sendo assim, cada tipo de canto segue um conteúdo direcionado, como uma espécie de liturgia. Como destacou o mestre: " " (mestre Valdevino, dezembro de 2011). Por exemplo, no canto de chegada o mestre canta pedindo para o devoto deixar a companhia entrar em sua residência. No canto de louvação do presépio, é preciso contar a viagem dos santos à Belém. No canto de oferta, o mestre pede um donativo para a festa de Reis e o agradece através do canto de agradecimento (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012).

Apesar das influências com raízes nordestinas, quando nos aproximamos da Estrela da Guia, notamos nas vozes desta companhia a dicção e o sotaque caipira característicos do interior da Paulistânia[1]. O sotaque, a maneira de dizer as palavras, presente na construção dos versos das canções, é o que mais nos remete a este universo, pois preserva sua pronúncia e vocabulário típico. Em conversas com o mestre Valdevino, ao ser perguntado se ouvia música caipira, ele nos relatou que desde pequeno, junto aos pais e avós, já ouvia no rádio este tipo de música e que ainda tem o hábito de ouvir muitas "duplas" em casa. O mestre, em entrevistas, ressaltou que ouve as duplas, tenta executar este repertório e identifica as ligações deste, com a música de sua companhia de Reis (Falcheti, Nunes e Miranda, 2012).

Estas características estão sempre em movimento, seja no improviso, na renovação dos integrantes e dos instrumentos, nas necessidades de adaptação, entre outros. A música retoma traços do passado e misturam-se a novas combinações necessárias ou desejadas, fundamentais para a sua prática e sobrevivência.

1 Definida por Darcy Ribeiro (2006) como área cultural caipira, compreendida entre os Estados de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e áreas vizinhas do Paraná.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é elemento vivo da companhia, que através das cantorias narra histórias do Reis Santos, sua peregrinação, suas crenças, seu ambiente e a fé dos foliões. As escolhas estéticas feitas pela companhia decorrem do meio em que vivem ou viveram, como por exemplo, o uso privilegiado da percussão, que o mestre menciona admirar e tocar, mais do que instrumentos de cordas, tradicional de muitas companhias de reis; as características da toada baiana que o mestre herdou de seu avô, de origem nordestina; sua ligação com outro universo, no qual está localizado, do cantar em duplas da cultura caipira, bem como o dialeto utilizado nas cantorias e nas poesias; as características e conteúdo dos improvisos descritivos dos locais em que a folia percorre, dentre outros aspectos que nos apresenta o universo sócio-cultural no qual a Cia. Estrela da Guia está localizada e a singulariza por suas hibridizações.

6. REFERÊNCIAS

Cavalheiro, C. C. 2005. *Nos passos da Folia de Reis*. Disponível em: http://www.crearte.com.br/carlos_textos_t05.htm. Acesso em: 24 de mai. de 2011.

Ikeda, A. T. 2011. *Folias de Reis, Sambas do povo*; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade. In: Folia de reis, sambas do povo. São José dos Campos/SP: CECP; FCCR.

Falcheti, J. R; Nunes, T. G. A; Miranda, S. R. 2012. *Hibridismo na cantoria da companhia de Reis "Estrela da Guia"*. In: Anais do 8º Encontro Internacional de Música e Mídia (MUSIMID), São Paulo. Disponível em: http://musimid.mus.br/8encontro/textos%20completos/Jacqueline%20Ruzzene%20Falchetti%20(2012).pdf. [Consulta em: 16 mai. 2013].

Falcheti, J. R; Nunes, T. G. A; Miranda, S. R. 2013. *O canto da companhia de Reis "Estrela da Guia" de Olímpia.* In: Anais do 1º Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura. São Paulo. Disponível em: https://www.academia.edu/6335755/O_canto_da_companhia_de_Reis_Estrela_da_Guia_de_Ol%C3%ADmpia. [Consulta: 23 nov. 2014].

Mendes, L. Ap. de S. 2007.*As folias de Reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular.* Dourados – MS. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Nunes, R. da S.; Scarpinetti, A. José. 2009. *História* oral de vida e tradição *oral: Manifesta*ções tradicionais culturais de Ol*ímpia – O anônimo se faz público.* Olímpia: Anuário.

Ribeiro, D. 2006. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras.

Tinhorão, J. R. 1998. *Historia Social da Música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34.

Travassos, E. 2001. "O avião brasileiro": análise de uma embolada. In: TRAVASSOS, E. et al (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7 Letras

Tremura, W. 2004b. *With An Open Heart: Folia de Reis, A Brazilian Spiritual Journey Through Song.* Florida. Dissertação: Doutorado em Filosofia. Florida: Florida State University (FSU). Disponível em: http://diginole.lib.fsu.edu/etd/1515. [Consulta: 22 ago. 2012].

Vilela, I. 2008. Música no espaço rural brasileiro. *Revista Eletrônica de turismo cultural.* Vol. II – N. 01. Disponível em: http://www.eca.usp.br/turismocultural/03Ivan.pdf. Acesso em: 19 de agosto de 2012.

Valdevino. *Entrevista concedida a Jacqueline Ruzzene Falcheti.* Gravação digital (áudio), duração de 42 min. Olímpia-SP, 23 abr. 2011 [2011a].

Valdevino. *Entrevista concedida a Jacqueline Ruzzene Falcheti.* Gravação digital (vídeo), duração de 30 min. Olímpia-SP, 20 dez. 2011 [2011b].

DOS *BOOTLEGS* À PIRATARIA DIGITAL: NOVAS RELAÇÕES ENTRE ARTISTA E MERCADO

José Eduardo Ribeiro de Paiva

José Eduardo Ribeiro de Paiva (Eduardo Paiva) é professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação do Instituto de Artes da UNICAMP e professor do Programa de Pós- graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós- graduação em Música da mesma instituição. Graduado em Música, Mestre em Artes e Doutor em Multimeios desenvolve, desde os anos 1980, trabalhos sobre as relações entre criação sonora, mídia, arte e tecnologia. E-mail: paiva@unicamp.br

Os discos piratas ganharam notoriedade a partir dos anos 1960, quando os "*bootlegs*" passaram a ser um símbolo da contracultura, sendo basicamente a gravações não lançadas e registros de performances ao vivo, raridades que atendiam ao público que viam nestes discos a posse de um material exclusivo de seus ídolos. Com o surgimento da gravação digital a pirataria ganhou uma nova dimensão: agora, não se trata mais de gravações não comerciais lançadas, mas sim cópias de discos comerciais, onde o intuito principal é o lucro por pessoas que não estão diretamente envolvidas nos trabalhos ou então a circulação de músicas na web sem o pagamento dos direitos autorais. Isto cria uma nova relação entre os artistas, o mercado e o conceito de "pirataria", fazendo com que uma nova ordem de produção se estabeleça.

PALAVRAS CHAVE: Direito autoral. Discos piratas. Mp3. Streaming. Gravação digital

Los discos pirata adquirieron notoriedad a partir de los años 1960, cuando los *bootlegs* se convirtieron en un símbolo de la contracultura, consistiendo básicamente en grabaciones no lanzadas y registros de presentaciones en vivo, rarezas dirigidas a un público que veía en esos discos la posibilidad de poseer un material exclusivo de sus ídolos. Con el surgimiento de la grabación digital, la piratería ganó una nueva dimensión: ahora ya no se trata de grabaciones no comerciales que se ponen en circulación, sino de copias de discos comerciales cuya meta principal es el lucro de personas que no están relacionadas directamente con los trabajos o la circulación de músicas en la web, y que evitan el pago de derechos de autor. Esto crea una nueva relación entre los artistas, el mercado y el concepto de "piratería", haciendo que un nuevo orden de producción se establezca.

PALABRAS CLAVE: derechos de autor, *bootlegs*, mp3, transmisión, grabación digital.

A pirataria, principalmente após os recursos da gravação digital, passou a ser apontada como o grande vilão da indústria fonográfica, responsável pelo seu encolhimento e pela quebra no faturamento de artistas e empresas. O termo *bootleg*, (contrabando) é utilizado atualmente para definir toda e qualquer atividade de pirataria comercial, porém, nos anos 1960, os *bootlegs records*, (discos pirata) eram parte integrante da contra cultura, e denotavam um modo especifico de procurar novas relações entre artista, mercado e indústria.

> No final dos anos 60, o termo "bootlegging" veio a ser usado em um sentido mais especializado. Na medida em que aplicou as gravações, denotava não só as distribuição de músicas já existentes sem autorização, mas também a distribuição não autorizada de material, de outra forma indisponível, tomado da gravação de um concerto ou uma transmissão gravada, ou a partir de sessões inéditas de estúdio (KERNFELD, 2011: 125).

Inicialmente, eram discos com capas brancas, com apenas uma referencia ao nome do grupo, sem usar a identificação original. Assim, os "....'Rolling Stones' eram conhecidos como 'The Greatest Group on Earth', o 'Greateful Dead' como 'Dead' e 'Jefferson Airplane' como "Airplane" (NEVES, 1972:18).

> A maioria desses discos é de concertos (alguns são gravados até em mini-cassetes), mas há também os que aproveitam fitas velhas com gravações antigas e não incluídas em discos oficiais. A qualidade técnica é bastante inferior. Ninguém pode esperar que um *bootleg* dure a vida inteira. Além dos chiados estarem presentes desde a primeira vez que você ouve um desses discos, eles tendem a aumentar......Mas para os jovens americanos e ingleses, possuir é um *bootleg* é como possuir os originais de um escritor famoso, cheio de anotações e rabiscos feitos a mão ao pé da página. Essa é grande curtição (NEVES, 1972:18).

Mais do que simplesmente uma questão comercial, os *boottegs records* dos anos 1960 tratavam de oferecer ao público um produto exclusivo, que o aproximasse mais do artista e lhe desse aquilo que os outros fans não possuíam: a gravação única, possuidora da aura da exclusividade. Além disto, traziam uma forte característica anti-sistema, que combinava fortemente com a contracultura da época, uma vez que estas gravações, segundo seus entusiastas, eram trabalhos onde o artista podia ser apreciado sem o gerenciamento das gravadoras e sem a contaminação do mercado em sua criação.

Pode-se dividir a pirataria nas gravações em três momentos claros: o primeiro, característico dos anos 1960, ligado a contracultura e a realização dos discos piratas com conteúdos alternativos; o segundo, onde a cópia física e não autorizada de material protegido pelas leis de direito autoral passa a ser comercializada desde as fitas cassete até os CDs, que teve seu início nos anos 1970[1] e que sobrevive até hoje; e o terceiro com a distribuição de material musical, comercial ou não, pela web em formatos como o mp3. Mas o próprio termo "pirata" tem uma definição difusa e que ainda não teve sua definição legal realizada, e "....certamente é melhor compreendido como um produto de debates do que como uma descrição de comportamento específico ..... O termo é confuso, e frequentemente é usado para confundir distinções importantes entre os tipos de uso descompensados.." (KARAGANIS, 2011:02). Atualmente, aceita-se a definição de pirataria na questão da indústria do audiovisual como algo que "...se refere à violação de direitos de autor e direitos conexos (por exemplo, os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, produtores de fonogramas e organismos de

1 A duplicação deste tipo de material sempre incomodou a indústria, e nos anos 70, as gravações em fita cassete eram o principal inimigo a ser combatido, conforme o texto demonstra. "A repressão às fitas piratas começou por inciativa da ABPD, que, em ação conjunta com a Polícia Federal Fazendária, realizou diligências, no final de 1975, no interior paulista. Muitas gravadoras-fantasma foram autuadas e seu material apreendido, incluindo fitas virgens, gravadas e duplicadores de som semiprofissionais".(COZELLA, 1980:124)".

radiodifusão)"[2] (JOHNS, 2010:19), ou ainda como "(...) um termo geral que abrange uma ampla variedade de atividades, incluindo a falsificação, pirataria, contrabando, gravação home, negociação fita e compartilhamento de arquivos online"[3](MARSHALL, 2004:163).

Dentro do contexto comercial e industrial da atualidade pirataria é compreendida como a falsificação de um produto. Um cd áudio pirata de um disco comercial pode apresentar um produto falso (o suporte) mas seu conteúdo sonoro é verdadeiro, pois se trata da mesma gravação contida no disco autentico, ao contrário de um tênis, por exemplo, onde o produto pirata (falsificado) não possui as mesmas características intrínsecas do original. Desde os acordos de Berna e Paris do fim do século XIX, legislações vem tentando promover a distinção entre violação de direitos autorais e violação de marcas registradas, e no caso de um CD pirata, tanto as marcas registradas (os selos de gravação) como os direitos autorais (diretamente ligados aos artistas) são desrespeitados.

Os *bootlegs* dos anos 1960 e 1970 com o surgimento da gravação digital se sofisticaram e passaram a ter a mesma qualidade de um disco adquirido nas lojas. Isto trouxe uma nova série de atores a cena dos discos pirata, onde o que antes era alternativo e exclusivo se tornou apenas cópias vendidas a um custo menor de gravações comerciais legalmente protegidas. Esta possibilidade é diretamente decorrente das especificidades da gravação digital, que por ser uma sequencia numérica não degrada sua qualidade em um processo de cópia, ao contrário da gravação analógica. Por não ter encargos fiscais, trabalhistas ou de direitos autorais, §±'seu custo sempre foi muito inferior ao das gravações comerciais, sendo vendido no mercado informal. Por outro lado, os discos feitos com material alternativo não lançados comercialmente, que mantinham os fundamentos dos antigos *bootlegs* continuam a ser um produto para iniciados, com baixíssima vendagem, com no "...máximo três mil cópias vendidas de cada lançamento". (MARSHALL, 166), algo totalmente desprezível quando comparada a venda global de um artista como Bruce Springsteen, na casa dos dez milhões de cópias. Em 1994, antes do advento da web e do mp3, a estimativa era de que houvesse, no máximo, 200.000 fãs adquirindo *bootlegs* pelo mundo todo, o que demonstra seu pouco potencial comercial.

Talvez a melhor explicação para esta pirataria que poderia ser classificada como "romântica" seja a de criar uma proximidade com o artista. Porém, isto foi percebido pela indústria fonográfica, que a partir do final dos anos 1980 iniciou a produção massiva do que se conceitua como "box set", nada mais que coletâneas de materiais inéditos ou pouco conhecidos de artistas, geralmente de grande público. Além disto, o CD áudio tem capacidade de até 80 minutos, praticamente o dobro de um LP, e muitas vezes este tempo era preenchido com sobras e takes alternativos das versões originais que compunham o álbum. Um bom exemplo disto é a versão em CD de "Pet Sounds" dos Beach Boys (1965) que, além do material do LP original traz uma série de takes não lançados comercialmente, dignos de um autêntico *bootleg* dos anos 1960.

A pirataria baseada no suporte físico digital do CD áudio teve um grande crescimento entre 1998 e 2006, intimamente ligada à popularização dos gravadores de CD domésticos. A ideia principal não é a de trazer materiais inéditos ou desconhecidos de artistas, mas sim copiar gravações e marcas legalmente protegidas sem o pagamento de nenhum direito,   vendendo seu material por preços muito abaixo do de mercado e auferindo um lucro bastante significativo. É importante lembrar que quando o primeiro equipamento de gravação digital chegou ao grande público, (os sistemas de gravação em fita DAT - *Digital Audio Tape*, em 1986) provocou uma séria discussão sobre direito autoral no mercado norte americano que resultou no AHRA (*Audio Home Recording Act*) de 1992, que previa que qualquer gravador

2 No original: "here it refers to the infringement of copyright and related rights (for example, the rights of performers, producers of phonograms, and broadcasting organizations)".

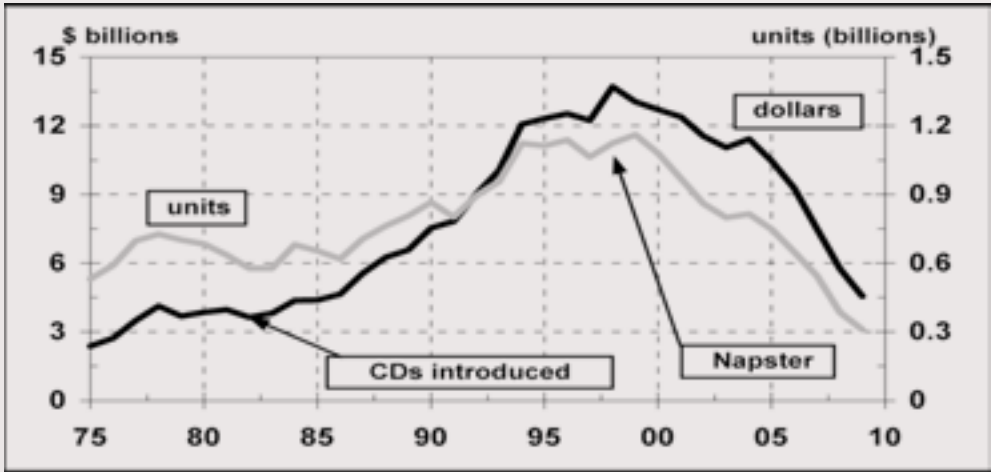
3 No original: "is a blanket term covering a wide variety of activities, including counterfeiting, pirating, *bootlegging*, home taping, tape trading and online file sharing".

digital de áudio comercializado nos Estados Unidos tivesse *Serial Copy Management System* (SCMS), um sistema que restringia as cópias. O SCMS foi o primeiro do que se chama *Digital Rights Management* (DRM), e permitia ao criador de uma fita DAT escolher se liberava, permitia apenas uma ou proibia qualquer tipo de cópia. Além disso, os gravadores DAT foram taxados com um imposto de 2% sobre o custo comercial de cada máquina, que reverteria para as gravadoras. Quando os gravadores de MiniDisc e Cd áudio começaram a se popularizar, foi feita a tentativa de estender o AHRA a estes equipamentos, porém isto não se concretizou. Mas o maior temor da indústria era a possibilidade do usuário copiar seus CDs para o computador, ato que na gíria se chama "ripar um cd", e a partir daí não somente poder distribuí-lo mas poder manipular os arquivos digitais e gerar infinitas cópias sem uma perceptível degradação em relação ao original. A primeira ação judicial sobre isto foi movida em 1999 pelas gravadoras contra a Diamond Multimedia Systems, a empresa que comercializou o primeiro mp3 portátil, chamado "Rio". E desta vez a Nona Corte de Apelação Americana julgou que computadores e HDs não se qualificavam como um dispositivo de gravação de áudio digital pois esse não era seu propósito principal. Com isto, computadores e discos rígidos foram excluídos da normatização da AHRA, bem como da exigência do Serial Copy Management System (SCMS) e o formato MP3 se popularizou rapidamente.

A questão do mp3 remete ao que MORTON define como Cultura da Gravação, que se materializou entre os anos de 1930 a 1960 nos Estados Unidos, quando

> Os usuários e consumidores de gravação de som sistematicamente quebraram as regras estabelecidas por inventores, engenheiros, gestores, decisores políticos e corporações. Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, os consumidores encontraram um aumento do número de maneiras de desviar a tecnologia para seus próprios fins, muitos dos quais os coloca em conflito com as empresas e instituições que fornecem os dispositivos (MORTON, 2000:136).

O primeiro suporte de gravações que se tornou massivo foi a fita magnética cassete, que entre os anos como1960 e o início dos anos 1990 fez com que os usuários passassem a produzir suas próprias gravações, gravações não entendidas aqui como registro de performances musicais, mas sim como organização e/ou seleção de músicas para comporem uma *playlist* de acordo com o desejado pelo seu proprietário. Não deve se esquecer que a mobilidade da escuta foi decorrência da fita cassete e do *Walkman* da Sony, o reprodutor de gravações mais vendido da história.

Porém, mais do que permitir ao usuário a criação de sua própria seleção musical de forma muito mais simples que na fita cassete, o mp3 trouxe uma série de novas possibilidades que se agregaram aos conceitos já existentes, principalmente referentes a distribuição de material gravado pela rede e o acesso imediato a qualquer obra musical sem a necessidade se seu suporte físico. E justamente por essas possibilidades o mp3 é até hoje o formato de áudio mais combatido pela indústria, que o coloca como a principal causa de seu encolhimento mundial. Dados da IFPI de 2013 demonstram que 26% dos usuários de computadores do mundo todo (sem calcular *smartphones* ou *tablets*) ainda fazem *download* de *sites* ilegais de música. Em 2000, a popularização dos sistemas de troca de arquivos como o Napster é um dos marcos divisórios na crise da indústria, conforme o gráfico abaixo demonstra (VOGEL, 2011:250).

Assim, do analógico ao digital, pela primeira vez a indústria fonográfica entrou em uma irreversível crise, principalmente pela quebra na arrecadação dos direitos autorais. O modelo tradicional de comercialização entrou em colapso e durante os últimos cinco anos, consolidou-se novos modelos de negócios de venda de música on line, do tradicional I-Tunes aos serviços de assinatura. Plácido Domingo, atual presidente da IFPI, coloca no relatório de 2014 que "os direitos autorais fornecem a base do moderno mercado digital de música", demonstrando que mesmo nas novas formas de comercialização, o copyright continua a ser um dos pilares da indústria. Em 2013, nos dez anos de existência do I-Tunes, o primeiro sistema bem sucedido de venda *on-line*, se comemorou os 25 bilhões de músicas vendidas. Isto deixa claro a migração do suporte físico dos CDs para o mundo virtual, e muito mais que simplesmente a questão da pirataria, parece que por permitir ao usuário uma nova relação de escuta, estes formatos se impuseram no mercado. Não existe mais a idéia do álbum, de uma escuta "dirigida" pelo artista, produtor e gravadora, mas uma escuta onde o usuário pode montar sua play list como nas cassetes de forma muito mais prática, permitindo até a manipulação direta dos arquivos. A música é tratada uma a uma, tanto para os downloads ilegais quanto para os adquiridos legalmente, e algumas propostas da indústria fonográfica, como o conceito do "álbum" estabelecido por discos como "Pet sounds" ou "Seagent Peper's" se perde. Assim, "as faixas de um CD não mais vinculadas pelo artefato escolhido pela indústria, podem ser acumuladas, reorganizadas e ouvidas de acordo com diferentes critérios e mecanismos" (BODKER, 2004:13), claramente dentro do conceito da cultura de gravação a que Morton se refere.

Mas onde o artista se posiciona nisto tudo, e como ele se relaciona com a pirataria e as novas tecnologias de distribuição on-line, fazendo com que elas funcionem a seu favor? Durante o século XX, muitos artistas tiveram opiniões a favor da flexibilização das gravadoras, como Mick Jagger, que recentemente colocou em uma entrevista a Will Gompertz, na BBC, "que as gravadoras não pagam direitos a ninguém...". Em 1972, em um dos primeiros artigos publicados no Brasil sobre a questão dos *bootlegs*, Ezequiel Neves arfirmava: "As companhias de discos reclamam mas gente como Mick Jagger acha que é uma grande invenção. Bob Dylan e os Stones tem mais *bootlegs* no mercado que os discos editados conforme a lei". A relação do artista com a gravadora no século XX sempre se baseou na idéia da música vendida em quantidade massiva. Caruso, em 1910, já alcançava a marca de um milhão de cópias e esta foi a proposta da indústria durante a maior parte de sua existência, inclusive com distinções aos artistas conforme sua vendagem, os conhecidos discos de ouro e discos de platina. Mesmo que o lucro não fosse auferido pela venda, a grande exposição de um artista na midia se traduz em números de shows, geralmente mais rentáveis que direitos autorais, muitas vezes de pouca transparência e difíceis de serem controlados. A performance ainda é o único terreno onde o artista consegue um controle quase total da sua exposição e de quanto ela pode arrecadar. Prince foi um dos primeiros artistas a perceber isto, quando, em 2007, ao lançar o disco "Planet Eatrh", ele distribuiu gratuitamente três milhões de cópias encartadas no jornal inglês "The Mail on Sunday", que arcou com os custos de impressão dos discos e ainda pagou 250.000 libras ao artista (CAETANO, 2007). A dimensão exata desta inversão de valores entre a performance e o disco gravado ainda não pode ser totalmente mensurada, mas algumas observações dão uma pista: "Prince é bom de aritmética e de golpe de vista. Ao dar um CD de graça, ele diz com todas as letras que este não passa de uma mera isca para seu verdadeiro negócio – vender ingressos de shows" (FUKUSHIRO, 2007).

Resta ao artista compreender este novo mundo e aprender a interpretar seus sinais. Programas de TV ou mídia impressa talvez hoje signifiquem muito pouco sobre a popularidade de um artista, ao passo que os downloads ilegais de músicas mp3 sejam uma excelente visão do público que este artista possua. No final de 2013, foi divulgado em diversos jornais que o grupo Iron Maiden se utilizou dos serviços da MusicMetric, empresa britânica que mensura o quanto o trabalho de um artista aparece na web, das redes sociais aos sites de torrent. E com isto, conforme a revista Rolling Stone, o grupo "começou a agendar suas

turnes baseado no interesse que as pessoas demonstram pela banda - seja legal ou ilegal” (http://rollingstone.uol.com.br/noticia/iron-maiden-usa-analises-de-pirataria-para-programar-turnes/). Posteriormente, isso foi desmentido pelo principal executivo da empresa MusicMetric, que colocou apenas a entrega de um relatório de monitoramento aos agente do grupo, inclusive com os dados de troca de arquivos via Torrent, e interpretado por eles da forma que lhes pareceu melhor. Sendo verdade ou não, seu show em São Paulo rendeu U$$ 2.500.000,00, e suas apresentações tem privilegiado a América Latina, onde possui grande numero de seguidores trocando seus arquivos pela rede.

O poder de divulgação da pirataria é conhecido em outras áreas. Paulo Coelho nunca negou seu entusiasmo pelas cópias de seus trabalhos, tendo publicado em seu *blog* o post abaixo:

> Em 1999, quando primeiro fui publicado na Rússia (com uma tiragem de três mil), o país sofria com uma severa falta de papel. Por sorte, eu descobri uma edição “pirata” d’O Alquimista e a publiquei na minha página na internet. Um ano depois, quando a crise tinha passado, vendi 10 mil cópias da edição impressa. Em 2002, eu já tinha vendido um milhão de cópias na Rússia. Hoje, já passei dos 12 milhões.
>
> Quando viajei pela Rússia de trem, encontrei várias pessoas que me disseram que haviam descoberto meu trabalho através da edição “pirata” que postei no meu site. Hoje em dia, mantenho o site “Pirate Coelho”, fornecendo links para quaisquer livros meus que estejam disponíveis nos sites de P2P (compartilhamento).
>
> E minhas vendas continuam a crescer – são quase 140 milhões de cópias no mundo inteiro.(COELHO, 2012).

Provavelmente, o maior desafio ainda seja o de interpretar o que a pirataria digital e a circulação de arquivos sonoros na rede colocam ao mercado. E até mais que isso, como incorporar atividades compreendidas como “ilegais” nas questões do mercado fonográfico, que agora não vende mais suportes contextualizados (como os álbuns) e sim arquivos isolados que podem ser montados na sequência que agradar o ouvinte. A visibilidade midiática talvez seja hoje o maior patrimônio que um artista pode ter, e esta visibilidade, em sua grande parte, é obtida através da circulação de arquivos não autorizados. Dos *bootlegs* dos anos 1960 aos MP3 de hoje, a pirataria convive diuturnamente, nas suas mais variadas formas com todos os artistas, sendo parte integrante, e porque não, determinante de tendências e mercados.

REFERÊNCIAS

Bødker, Henrik. 2004.*The changing materiality of music*. Aarhus, Denmark.

Caetano, Miguel. 2007. *“Planet Earth de Prince chega a três milhões de pessoas”* in <http://www.remixtures.com/2007/07/planet-earth-de-prince-chega-a-tres-milhoes-de-pessoas> [Consulta em 11/08/2014]

Coelho, Paulo. 2012. “*My thoughts on S.O.P.A*”. Disponível em <(http://paulocoelhoblog.com/2012/01/20/welcome-to-pirate-my-books/)>. [Consulta: 11 ago.2014].

Cozella, D. 1980. *Disco em São Paulo*. São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artisticas.

Domingo, Plácido, 2014. *Digital Music Report*, disponível em: <http://www.ifpi.org/recording-industry-in-numbers.php> [Consulta: 12 jun. 2014]

Fukushiro, Luiz. 2007. *Vale até disco de graça.* In <(em http://veja.abril.com.br/180707/p_126.shtml)> Consulta: 12 jun. 2014

Gompertz, Will 2010. *“Sir Mick Jagger goes back to Exile”*, disponível em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8681410.stm> Consulta: 12 ago.. 2014

Johns, Adrian. 2010. *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*. Chicago: University of Chicago Press.

Katz, Mark. 2004.*Capturing Sound: how technology has changed music*. Los Angeles:University of California Press.

Kernfeld, Barry. 2011. *Pop Song Piracy: Desobedient Music Distribution since 1929*. Chicago: Chicago University Press.

Marshall, Lee. 2004. *The effects of piracy upon the music industry: a casa study of bootlegging*. In Media, Cultura and Society. Londres: Sage Publications.

Morton, David. 2000.*Off the Record*. *The Technology and Culture of Sound recording in America*. Nova Jersey: Rutgers University Press.

Neves, Ezequiel. 1972. *"Bootlegs, a Indústria dos Discos Pirata"*. In: *Rolling Stone*, n.6, p 18-19.

Vogel, Harold L. 2011. *Entretainment Industry Economics.* Nova Iorque: Cambridge University Press.

Periódicos

Rolling Stone, dezembro de 2013, São Paulo. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/iron-maiden-usa-analises-de-pirataria-para-programar-turnes/>

MÚSICA E POESIA: UM ESTUDO SOBRE A ARTE DOS REPENTISTAS A PARTIR DA HISTÓRIA DE VIDA DO POETA GILVAN GRANGEIRO EM JUAZEIRO DO NORTE - CE

Josefa Yara Brito de Alencar

Graduada pela Universidade Federal do Cariri - UFCA no curso de Música - Licenciatura. Foi bolsista do projeto de extensão universitária Coral da EMUC (Escola de Música da UFC Campus Cariri) nos anos de 2012 a 2013. Também bolsista do programa PET Música UFCA (conexões de saberes) de setembro de 2013 a agosto de 2015. Realizou pesquisas na área de artes com ênfase em canto e manifestações culturais (repente). Busca aprender sobre as várias manifestações artísticas, assim, pretende ampliar sua formação através de minicursos, palestras, entre outros, nas áreas de artes. http://lattes.cnpq.br/7859803477912602

Juliany Ancelmo Souza

Graduada em Música Licenciatura pela UFC-Universidade Federal do Ceará-Campus Cariri. Participa como cantora do Coral da UFCA naipe contralto. Pesquisadora dos Cânticos de Renovação do Sagrado Coração de Jesus em Juazeiro do Norte. Tem experiência em técnica vocal, canto coral infantil,adulto, musicalização infantil e grupos vocais. Regente do Coral Nossa Senhora Auxiliadora. http://lattes.cnpq.br/3494969609845190

Ana Mônica Guedes Dantas Alves

Professora Substituta da Universidade Federal do Cariri/UFCA. Atua nas disciplinas de Canto Coral e Técnica Vocal no curso de Música-Licenciatura. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Canto, Técnica Vocal, Coro Infantil e Educação Musical. Atuou em projetos de extensão, ministrando oficinas musicais para professores em escolas públicas e também como bolsista e integrante dos projetos Orquestra de Cordas e Coral da UFCA da respectiva universidade. Pesquisadora nas áreas de coral infantil, educação musical, tradição e cultura popular. Possui graduação em Música - Licenciatura (UFCA/2014). http://lattes.cnpq.br/8822538616561771

Valquiria Freitas de Vasconcelos Araujo

Graduada em Música - Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Participou também de projetos de extensão filiados à Universidade Federal do Cariri - UFCA, a saber: Coral da UFCA e Orquestra de Cordas da UFCA. Trabalhou como bolsista de ambos os projetos em anos diferentes, adquirindo experiência na área de Canto Coral e Dinâmica de Orquestra. Partindo de suas vivências no âmbito musical, pesquisa e escreve sobre o ensino do violino, rotinas de coral, estudo e técnica, influências e mudanças de gosto musical e também possui publicações na área de Etnomusicologia. http://lattes.cnpq.br/5432176416508208

Maria Goretti Herculano Silva

Este artigo apresenta uma análise da arte do repente a partir da historia de vida do poeta Gilvan Grangeiro, considerando que toda cultura possui seu fazer musical, com diversas características e finalidades que influenciam diretamente na formação cultural do artista. A metodologia utilizada nesse trabalho foi o estudo de caso, através da entrevista realizada com o poeta, que é autor de dois livros e também um dos poetas mais requisitados da região do Cariri. Para realizar esta pesquisa, tomamos como base as considerações e conceitos de Zumthor (1997) sobre a poesia oral.

PALAVRAS-CHAVE: Repente. Poesia. Tradição Oral.

Este trabajo presenta un análisis del arte del repentismo a partir de la historia de vida del poeta Gilvan Grangeiro, considerando que cada cultura tiene su propia manera de hacer música, con diferentes características y propósitos que influyen directamente en la formación cultural del artista. En este estudio de caso la metodología que se utilizó fue la entrevista. El poeta en el que nos centramos es autor de dos libros y es uno de los poetas más valorados de la región de Cariri. Para llevar a cabo esta investigación tomamos como base las consideraciones y conceptos de Zumthor (1997) sobre la poesía oral.

PALABRAS CLAVES: Repentismo. Poesía. Tradición Oral.

Eu vou voltar pro Sertão

Eu nasci num pé de serra
Num casebre pequenino
E por força do destino
Cedo deixei minha terra
Igual um chofer que erra
O giro da direção
Deixei minha região
E vim morar na cidade
Hoje cheio de saudade
Eu vou voltar pro Sertão

Autor: Gilvan Grangeiro

1. INTRODUÇÃO

O Cariri está localizado no sul do estado do Ceará, no Brasil. Nessa região estão situadas às cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, que formam o triângulo CRAJUBAR. Nesse local é muito comum a prática do repente.

O presente trabalho se propõe a esclarecer a relação existente entre a música e a poesia, que é intrínseca à prática do repente. O repente é uma prática cultural típica do Nordeste brasileiro, que se vale de palavras recitadas e rimadas em sextilhas e que geralmente é feito através da prática do improviso, baseadas em um "mote" (tema para a composição); há uma estrofe que sempre se repete, como um refrão. Geralmente, o repentista utiliza uma pulsação rítmica fixa. A viola caipira pode ou não acompanhar o repentista, com uma melodia simples (Ferreira, 2010).

O objetivo deste artigo é investigar um estudo sobre a arte do repente através da história de vida do poeta Gilvan Grangeiro. A partir disto discutir sobre a relação existente entre a música e a poesia na arte dos repentistas, bem como verificar a forma como ela é transmitida para as pessoas.

Como se caracteriza o repente? Isso pode ser respondido com um exemplo: a criação do repentista é simultânea. O tempo que ele tem para pensar e formular as palavras e rimas é o instante em que ele está tocando; assim que ele recebe o seu mote, ele cria a poesia e toda a métrica. A viola caipira é muitas vezes utilizada para marcar a pulsação da poesia, podendo ou não acompanhar o repentista, com uma melodia simples. O repente, por muitas vezes, é confundido com literatura de cordel. A diferença entre os dois é transparente: o cordel é escrito e possui outras formas de métrica; o repente é transmitido oralmente, sua métrica usa as rimas em sextilhas e pode ou não ser acompanhado por instrumentos musicais (Ferreira, 2010).

Esse trabalho, além de firmar a importância do repente, presente na cultura nordestina, visa ampliar os textos científicos a respeito desse tema tão conhecido na região Nordeste, a fim de valorizar ainda mais o trabalho desses homens simples que utilizam o repente como meio de ensinamento para toda a população.

A problematização se dá no fato de que no repente a música serve apenas como marcação de tempo e o repente é visto como representação popular ou folclórica; a musicalidade está presente no tempo de construção poética do cantador. Talvez por isso não é visto com bons olhos. É muito comum se verem as "pelejas"; onde os violeiros visam superar seus adversários através dos seus improvisos e comentários poéticos. O começo da rima se da após o término da rima do adversário e mais um curto tempo onde se constroem os acordes da viola, é nesse momento em que eles criam. Uma outra dificuldade encontrada ao longo do estudo, seria o fato da música em âmbito geral não receber uma devida importância no campo profissional, ser vista apenas como um simples passa tempo para grande parte

da sociedade, ela não é vista como uma disciplina voltada para o conhecimento (Cattelani, 2009: 209).

A música está presente na vida de todo ser humano, o homem já cresce ouvindo determinados tipos de músicas, podendo variar de acordo com a cultura em que ele está inserido, não existe essa história de que determinada cultura não utiliza música, pois a mesma é usada com diversas finalidades, mas sempre está presente em todos os lugares e é a sua vivência musical que vai determinar o seu estilo ou gosto preferido. Diante desta premissa o autor Zumthor afirma a importância da história cultural através das canções cantadas.

> A canção, ao longo de sua história, enriquece-se não somente (e talvez nem mesmo principalmente) com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, mas com a força vital que emana na sua multiplicidade e da diversidade de todas as gargantas, essas bocas que sucessivamente as assumem (Zumthor, 2001:53)

A cultura nordestina é rica, podemos observar várias manifestações culturais em quase todos os lugares da região do Cariri o repente, a literatura de cordel ou folheto são populares assim como, a dança do coco de embolada, o reisado, o maneiro-pau, dentre outros. Darei ênfase neste trabalho à literatura de cordel e ao repente, segundo Alves [s.d.] (p. 3).

> Os primeiros indícios do surgimento da literatura de cordel, que tanto se confundem com os do repente, estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou conquistas marítimas.

Como a autora explicitou, a criação do repente é baseada no conhecimento de mundo do repentista, transmitido pelos repentistas que o antecederam; já o folheto tem mais facilidade de ser transmitido por ser impresso.

Essa prática cultural foi trazida de Portugal para o Brasil; porém sofreu as influências brasileiras e se modificou na sua nomenclatura passando a ser no Nordeste brasileiro conhecida especialmente pelos sertanejos como folheto de versos ou literatura de folhetos, além de sofrer após a sua apropriação recombinações, reinvenções e recriações à moda brasileira, segundo a afirmação de Ferreira (2010: 948). No entanto, levemos também em consideração o significado da palavra cordel, que se referindo à cultura popular, significa segundo o Dicionário Globo "literatura de cordel: livros e folhetos populares, que geralmente se expõem à venda pendurados em cordéis; obras literárias de pouco ou nenhum valor. (PL.: cordéis)". (Fernandes et al, 1988).

Há ainda outras formas de métrica que estão presentes em várias representações poéticas e culturais, "o povo conhece distintas formas poéticas: "a trova", a "sextilha", o "quadrão", "a décima" e a "glosa". Distingue também o poeta repentista daquele outro que escreve e imprime seus versos, Alves [s.d.] (p. 2).

O cordel tornou-se parte da cultura popular, geralmente a sua linguagem é coloquial aproximando-se ainda mais do público alvo que ele busca atingir. Por haver esse tipo de aproximação as pessoas se sentem estimuladas a participarem da criação de um texto poético ou seguirem no ramo da música, pois a população passa a ver e ouvir essas manifestações culturais desde pequenos, e aprendem o quão importante é a formação cultural.

Pode-se entender então que a região do Cariri é riquíssima em cultura e musicalidade, a poesia, o repente, o ritmo, as manifestações folclóricas são fatos comuns de acontecerem no seu dia-a-dia, está viva na alma do sertanejo.

Os cantadores populares também são considerados muitas vezes anônimos, pois eles não se preocupam em criar seus poemas e registrá-los de alguma forma, os cantadores acreditam que os seus trabalhos não são uma propriedade privada, são dedicados ao povo e por isso não são considerados da autoria de nenhum poeta. Alves [s.d.] (p. 2)

O folheto também tem grande importância na formação educacional, pois através do mesmo muita gente aprendeu a ler, simplesmente pelo interesse na história que estava sendo narrada (Cattelani, 2009:3).

Isso mostra a influencia que o mesmo exerceu sobre os demais meios de comunicação e até mesmo na alfabetização de muita gente, que por curiosidade acabou ampliando os seus conhecimentos de forma muito natural, sem que precisasse de nenhuma imposição principalmente por que na época da ascensão do folheto muita gente não tinha condição de estudar, e o trabalho para sustentar a família tomava todo o tempo do sertanejo, que já foi tão maltratado pela seca excessiva da região em alguns momentos.

O folheto há algum tempo atrás era visto como um jornal, além de ser utilizado para contar histórias cotidianas o mesmo informava as noticias ocorridas em suas respectivas regiões, chegando a disputar a popularidade com o rádio e a televisão, noticiando as coisas de uma forma mais suavizada, amenizando o impressionismo passado pelos jornais ao expor as informações; mas na atualidade essas manifestações populares encontram-se muito desvalorizadas (Cattelani, 2009: 2).

As duas formas de poesia baseiam- se no improviso e podem apresentar em alguns casos a mesma métrica dependendo das suas influências.

O repente também pode apresentar-se em quadra, mas os cantadores acreditam que a utilização da quadra faz com que a sua criação pareça incompleta, não cumpra o mesmo sentido de rima que deveria apresentar. Alves [s.d.] (p. 11)

De acordo com a região e cultura que se leva em consideração o seu formato pode mudar, como é possível perceber tem-se mais de uma forma de se construir um repente, um folheto, entre outras formas culturais, havendo assim uma diversidade enorme de maneiras para representá-los sem que deixem de ser cordel, repente, entre outros.

Ainda em relação a estrutura do repente, como se constituem as rimas dentro da sextilha? Segundo Ferreira (2010: 956),a "a sextilha é uma estrofe de seis versos com sete sílabas cada. Quanto a rima esta também obedece às regras da métrica que, no caso da sextilha, assim se compõe: X A X A X A, sendo X os versos órfãos (sem rimas) e A os versos com rimas entre si.

Essa costuma ser a estrutura de composição do repente, pelo menos a mais usada na região por causa das influências sofridas através da regionalização.

Utilizarei aqui um exemplo de sextilha como uma forma de exemplo mais claro, ao invés de apenas falar sobre o assunto pretendo mostrá-lo para que possa ser compreendido de forma mais fácil. "Como em toda cantoria/ O repente de viola/ Começa na sextilha/ Este texto não te enrola/ São seis linhas de métrica,/ Oração e rima na sacola" (Ferreira, 2010:10).

Estes versos estavam presentes em um artigo científico como uma forma mais explicativa, exemplificando o que a autora já vinha dizendo ao longo do texto, é uma forma de tornar o trabalho mais próximo da sua própria realidade.

É importante lembrar que existem muitas outras maneiras de manifestações folclóricas ou populares que trabalham com a poética do improviso, espalhadas por todo o Nordeste brasileiro e até mesmo fora do Nordeste.

2. METODOLOGIA

Utilizamos como metodologia um levantamento bibliográfico sobre poesia e a arte do repente. Com intuito de ter mais informações, buscamos também um personagem que vivencia essa arte desde sua infância.

Entre os principais personagens do repente no Cariri, está o cantador, poeta, compositor e repentista Gilvan Alves Grangeiro, que realiza apresentações em instituições culturais presentes no Triângulo CRAJUBAR. Toda sua trajetória de vida perpassa pelo aprendizado

musical através da cultura oral. Diante disso, faz-se necessário entender de que maneira sua história musical influencia na tradição oral do repente enquanto manifestação artística.

O sujeito pesquisado nasceu em Andradina, no estado de São Paulo, Brasil. Aos dois anos de idade junto à família resolveu morar na cidade de Abaiara, interior do estado do Ceará. A entrevista foi realizada na cidade de Juazeiro do Norte e gravada com auxílio de um pequeno gravador para posterior transcrição. Optamos transcrever por meio do conceito de etno-texto, ou seja, onde a escrita é transcrita da mesma forma da linguagem popular, na transcrição foi conservado todas as palavras do entrevistado a maneira que ele expressa.

Selecionamos as mais representativas questões especificamente para este artigo, direcionando um melhor aproveitamento do tema abordado. As quais seguem abaixo:

Como surgiu a poesia e a cantoria em sua vida?

> A poesia e a cantoria surgiu na minha vida assim, já na nossa família existe repentistas cantadores e a minha família também gosta muito deste gênero, tem meu tio Silvio Grangeiro que é um poeta que eu me inspirei bastante. Tanto pelo lado do meu pai pelo lado da minha mãe são pessoas que gostavam de cantoria e trazia cantadores para cantar na nossa região. Eu desde criança gostava de ouvir os cantadores...

Existe um pré-requisito para ser repentista, poeta e cantador?

> Primeiro tem que ter o dom, segundo a boa vontade se dedicar estudar pra ter um certo conhecimento, pois a plateia tem suas exigências. Conhecer todos os estilos que são muitos, quando os temas surgirem tem que o cantador estar pronto para desenvolver esses temas. Precisa ter uma orientação sobre cantoria e poesia.

Como é feita a construção da rima se tem alguma regra ou se é intuitiva?

“Naturalmente, a gente já sabe, já vai encontrando palavras que rimam com outras, com os sons que dão certo, as palavras que rimam com outras é na hora que está cantando vão surgindo.”

3. CONCLUSÃO

Levando-se em consideração todos esses aspectos culturais, pode-se concluir que não só essas manifestações que foram trabalhadas aqui, mas muitas outras que não foram tão focalizadas nesse estudo exercem grande influência cultural e já fazem parte da cultura Nordestina, mas precisamente no Cariri.

A partir dessa análise foi possível constatar que as representações populares vêm para somar conhecimentos, contribuindo para a formação de um ser crítico através do simples fato de poder ler, reconhecer o que está contido em pequenos textos; o saber abre novos horizontes para pessoas que nem ao menos sonhavam em um dia ter acesso a esse tipo de conhecimento, o saber é como um passo que vai além da escuridão.

Por vários motivos as pessoas buscam conhecer cada vez mais esse tipo de técnica ou expressão, além das contribuições já citadas, esse tipo de assunto desperta grande interesse e curiosidade de pessoas que vem de fora, de outros países, por exemplo, para prestigiar eventos e representações da nossa cultura popular Nordestina.

Através do artista popular Gilvan Grangeiro, verificamos que para ser repentista e trabalhar com a poesia, além de ter uma vivencia com esta pratica é necessário ter disposição e disponibilidade para desenvolver para se aperfeiçoar na arte. Este artista nos proporcionou um melhor esclarecimento a respeito do tema trabalhado com informações relevantes para esta pesquisa. A sua trajetória de vida nos oportunizou a conhecer a dinâmica da vida de um

repentista, que com qualquer outra profissão o profissional precisa ser lapidado para que tenha qualidade na sua arte poética e repentista.

Este trabalho pretende ampliar um acervo de artigos científicos e textos já existentes a respeito desse tema, visto que ainda há muito a ser explorado e discutido sobre isso é necessário que ainda haja uma exploração dessa temática que é tão valiosa.

REFERÊNCIAS

Aguiar, Maria Cristina. s/d. "Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação". *In: 1º Triénio da ESEV Arte e Expressões Criativas – Música.*

Alves, Aline Cristina Ribeiro. 2009. "De repente: a música de improviso através do cantador popular". *In: Anais do 5º Encontro de Música e Mídia – Estéticas do som.* S.Paulo: Musimid.

Cattelani, Adriana. 2009. "Viagem pelo cordel nos braços do Brasil Literatura de cordel no Brasil: formas, manifestações, expansão". *In: Exposições de Pesquisa Experimental em Comunicação,* 16. São Caetano do Sul: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação

Ferreira, Maíra Soares. 2010. Poesia Popular Nordestina: Apropriações, recombinações e reinvenções. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção,* 9 (27)

Grangeiro, Gilvan Alves. 1987. *Sertão e Poesia.* Crato: Livraria e Tipografia do Cariri.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 1999. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.20, nº 39. pp. 203-221.

Zumthor, Paul. 2001. *A letra e a voz.* São Paulo. Companhia das Letras.

Entrevista

Gilvan Alves Grangeiro. 2014. (50 anos de idade, agricultor poeta, repentista e cantador). Entrevistado em Juazeiro do Norte, 23 de março.

¡AQUÍ... BUENOS AIRES! LA EMERGENCIA DE LA "MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA" ARGENTINA (1965-1976)

Juliana Guerrero

Universidad de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Doctora en Historia y Teoría de las Artes. Contacto: julianaguerrero@gmail.com

A mediados de la década de 1960 confluyó en Buenos Aires un grupo de músicos de diversas procedencias que instalaron una nueva música, cuyos cultores denominaron "música de proyección folclórica". El planteo en este trabajo no es que determinado lugar se identifique con determinada música, sino cómo un lugar puede ser propicio para el desarrollo de una práctica musical. De ahí que, en esta ponencia, se propone indagar las condiciones estéticas (nuevas expresiones artísticas), sociales (cambios de escenarios y públicos alternativos) e ideológicas (respuestas a algunas posturas establecidas), que existieron en Buenos Aires para que fuera posible la emergencia de la música de proyección folclórica.

PALABRAS CLAVE: música de proyección folklórica; escena musical; Buenos Aires

Em meados da década de 1960, reuniu-se em Buenos Aires um grupo de músicos de diversas origens que juntos instalaram uma nova música, cujos expoentes chamaram de "música de projeção folclórica". A premissa neste trabalho não é que determinado local seja identificado com determinada música, mas como um lugar pode ser propício para o desenvolvimento de uma prática musical. Assim, este artigo se propõe a questionar as condições estéticas (novas expressões artísticas), sociais (mudanças de cenários e públicos alternativos) e ideológicas (respostas para algumas posições estabelecidas), que existiram em Buenos Aires para que fosse possível a emergência da música de projeção folclórica.

PALAVRAS-CHAVE: música de projeção folclórica; cena musical; Buenos Aires

"¡Aquí… Cosquín!" es la frase célebre con la que el locutor Julio Mahárbiz abrió, por más de cuarenta años, cada edición del Festival de Folclore más importante de la Argentina. El Festival de Cosquín, como se conoce comúnmente al Festival Nacional de Folclore que desde hace 53 años se desarrolla ininterrumpidamente en la provincia de Córdoba (Argentina), congregó, a partir del año 1958, a aquellas agrupaciones que ejecutan música "folclórica". De allí que esa ciudad cordobesa quedara asociada como emblema del folclore argentino.

Recordemos también que, ya en 1950, comenzaron a aparecer los nombres de quienes una década más tarde conformaron "el boom del folklore". Asociados al imaginario nacionalista, el escenario del Festival congregó a grupos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Hermanos Ábalos y Los Cantores del Alba, quienes reivindicaban la figura del gaucho, vinculando esta música con el mundo rural.

Al mismo tiempo, a fines de esa misma década empezaba a surgir en Buenos Aires, capital argentina, un movimiento liderado por la "nueva ola" del Club del Clan, que eclosionaría más tarde en el rock[1]. Es por ello que a mitad de los años 60, el tango, fuertemente asociado a la ciudad, había perdido público, el rock ya había alcanzado una distribución masiva con el surgimiento de agrupaciones como Los gatos y La joven Guardia, que eran cada vez más numerosas, y el llamado "folklore vocal", representado, entre otros, por los Huanca Hua, el Cuarteto Zupay, Buenos Aires 8 y Opus 4, atravesaba un período de auge junto con la proliferación de la actividad coral.

A mediados de la década de 1960 emergió, también, en Buenos Aires otro fenómeno. Me refiero a la confluencia de un grupo de músicos de diversas provincias[2] que instalaron lo que sus cultores denominaron "música de proyección folclórica". Esta música instrumental estuvo liderada, en su primera década, por el grupo Los Waldos, dirigido por Waldo De los Ríos, y por otro encabezado por Eduardo Lagos en el que participaron Hugo Díaz, Domingo Cura, Óscar Cardozo Ocampo y Óscar López Ruiz. Este segundo grupo es recordado por los músicos con el nombre de "Folkloreishons". Bajo la denominación de música de proyección folclórica surgieron, además, otras formaciones integradas por Juan Enrique "Chango" Farías Gómez, José Luis Castiñeira de Dios, Manolo Juárez, Dino Saluzzi, Jorge Cumbo, Daniel Homer, Juan Dalera y Oscar Taberniso, entre otros.

La música de proyección folclórica se caracterizó por proponer variaciones, transmutaciones y fusiones de géneros musicales del folklore con el jazz. Ello se vio reflejado en la libertad con la que los músicos modificaban, principalmente, las formas de los géneros populares. Entre los recursos compositivos que se empleaban, la novedad más sobresaliente fue la utilización de armonizaciones provenientes del jazz. Otra característica importante en la constitución de este fenómeno fueron los cambios producidos a propósito de las innovaciones tecnológicas que incidieron en los procedimientos de grabación (a partir de la implementación de la grabación multipista) y en la instrumentación. En esta última resultó significativa la incorporación de nuevos instrumentos, tales como el órgano *Hammond,* el sintetizador y, varios años más tarde, la guitarra *Ovation*. También se ensayaron cambios en

1 Lisa Di Cione propone una "doble fundación del rock nacional", al afirmar que: "El origen mítico del rock en la Argentina se construye discursivamente a partir de una aparente ruptura radical respecto de las manifestaciones mediáticas comerciales precedentes que habría tenido lugar hacia 1963 y se habría profundizado en 1967. No obstante, resulta indispensable preguntarse acerca de las características comunes y diferenciales de las instancias de producción, circulación y consumo que subyacen entre las apuestas discográficas destinadas a la audiencia juvenil durante el período de transición entre los años 50 y 60, con especial atención en los aspectos específicamente sonoros" (2013: 82).

2 Manolo Juárez (1937) nació en Córdoba; Domingo Cura (1929-2004) era oriundo de Santiago del Estero; [Víctor] Hugo Díaz (1927-1977) provenía de Santiago del Estero; [Timoteo] Dino Saluzzi (1935) nació en Salta; Jorge Cumbo (1942) es oriundo de La Plata (Buenos Aires); Juan Dalera (s.d.) se "forjó" en Tandil y [Ángel Toribio] "Kelo" Palacios (1931) nació en Tucumán.

la orquestación; por ejemplo, el reemplazo del contrabajo por el bajo eléctrico y la introducción de la batería como instrumento de percusión junto con otros asociados al folclore, como el bombo legüero. Los cambios estéticos de esta práctica musical estuvieron acompañados por cambios de escenarios y por los usos que se dio a esta música en el cine y la televisión.

Esta situación particular nos permite reflexionar sobre la relación entre música y localidad. En especial, será de utilidad remitirnos a la noción de "escena musical". Repasemos, entonces, algunas consideraciones con respecto a este concepto.

Luego de varios trabajos sobre el tema, Will Straw (1991, 2004 y 2006) identifica al menos seis acepciones distintas del término "escena musical", que puede significar: 1) la congregación de personas en un lugar, 2) el movimiento de estas personas entre este lugar y otro, 3) las calles donde se produce este movimiento, 4) todos los espacios y las actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular, 5) el fenómeno mayor y más disperso geográficamente del cual este movimiento es un ejemplo local y 6) las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan esta escena a la ciudad (Straw 2006: 6).

Si bien esta heterogénea conceptualización ha sido criticada por la fragilidad que encierra al ser usado el término tanto para describir una ciudad mínima como para un escenario abstracto y global, tal como afirma Simone Pereira de Sá (2011), es también un concepto productivo puesto que apunta a la flexibilidad y fluidez de las prácticas musicales y contrasta con la rigidez que conllevan las nociones de comunidad y subcultura (Bennet, 2004).

En gran parte de la bibliografía que aborda el estudio del concepto de escena musical se ha sugerido el empleo de este término para explicar la relación entre una música y un espacio geográfico (en su mayoría, ciudades), aunque en un sentido distinto al que intento utilizar. Es decir, "escena musical" ha permitido referirse a un género o estilo musicales en un espacio geográfico determinado, como por ejemplo la escena roquera de Seattle y la escena roquera del sur de Londres (Cohen, 1999). O, como ya se ha mencionado, entre las definiciones dadas por Will Straw, "escena musical" puede referirse a "las calles donde se produce la congregación de un grupo de personas". Sin embargo, la relación que pretendo establecer es distinta. No se trata de dar cuenta de la "escena de proyección folklórica de Buenos Aires" como un fenómeno musical que, siguiendo a Straw, es posible situarlo geográficamente, sino de rastrear algunas condiciones espacio-temporales que se produjeron en Buenos Aires para que pudiera emerger esta música. En otras palabras, la relación que se establece entre música y localidad es generada por los recursos que un determinado lugar puede proveer para que surja un nuevo fenómeno musical. De allí que el planteo en este trabajo es cómo un lugar puede ser propicio para el desarrollo de una práctica musical, en lugar de sostener la idea de que determinado espacio geográfico se identifique con determinada música.

En consecuencia, aquí propongo examinar las condiciones estéticas (nuevas expresiones artísticas) y las condiciones sociales (cambios de escenarios y públicos alternativos), que existieron en Buenos Aires para que fuera posible la emergencia de la música de proyección folclórica. Además, se pondrán de manifiesto algunas respuestas ideológicas a determinadas posturas establecidas. Ello nos permitirá dar cuenta de cuál fue el escenario en ese tiempo y en ese lugar –la escena, en el nuevo sentido que propongo– que determinó este cambio musical.

Partiendo de esta consideración, dividiré los cambios producidos en tres niveles. El primero, el plano estético; el segundo, el plano social y, el tercero, el plano ideológico.

La capital argentina parece haber sido un lugar ideal para que se desarrollaran diversos cambios estéticos y nuevas expresiones artísticas. Entre 1956 y 1965, según afirma Marcelo Pacheco, Buenos Aires fue testigo de la difusión del "informalismo y afirmación del arte conceptual y el pop, y abarca el inicio del arte de objetos, el videoarte, las ambientaciones, los happenings, las instalaciones y el arte de los medios" (Pacheco, 2007: 16). Para distintas manifestaciones artísticas, tanto de la plástica como del teatro y de la música, el Instituto Torcuato Di Tella fue un sitio emblemático, puesto que se trató de un "espacio central (casi monopólico) de consagración y legitimación de la "vanguardia", en medio del programa de-

sarrollista y su eslogan modernizador" (Pacheco, 2007: 17). Esta institución congregó numerosas manifestaciones que pretendían estar en la avanzada y mantenían diálogo con otras que se desarrollaban simultáneamente en Nueva York o Rio de Janeiro, por ejemplo, a través de las programaciones de sus exposiciones.

Estos cambios estéticos se vieron acompañados por transformaciones en las condiciones sociales. Tal como describe Oscar Terán, la década de 1960 en las grandes urbes de Argentina se caracterizó por la "experimentación de profundas transformaciones conectadas con la modernización de la sociedad, evidenciables en patrones de comportamiento que abarcaban desde la vestimenta hasta las pautas de sexualidad y que alcanzaron a la concepción misma de la estructura familiar y a las representaciones de los roles y características etarias y de género" (Terán, 2007: 270). De esta manera se crea el escenario propicio, siguiendo a Terán, para que las elites modernizadoras irrumpieran con visibilidad en el universo cultural argentino y se fundaran diversas instituciones estatales y privadas para afianzar estos cambios. Recordemos que, a fines de los años 50 se creó el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, el Fondo Naciones de las Artes y, como ya se mencionó, el Instituto Torcuato Di Tella. Además, en el ámbito universitario se abrieron nuevas carreras como la de Psicología y la de Sociología, que dio oportunidad a la ampliación del ámbito de las ciencias sociales.

Los gobiernos de la Argentina entre 1955 y 1976 se caracterizaron por distintos regímenes dictatoriales sucedidos por democracias débiles, que provocaron en varias oportunidades censuras a las distintas manifestaciones artísticas de la música popular, tanto en el ámbito del folclore, como en el de la proyección folclórica, el cuarteto y el rock. Tan estigmatizados fueron los músicos y sus audiencias por parte de las fuerzas armadas, que ya en el ocaso de la última dictadura, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, Carlos Caldas Villar, llegó a cancelar un ciclo del grupo Anacrusa (liderado por Castiñeira de Dios) con un informe que "sostenía que uno de los hechos que evidenciaban el carácter político del recital era que los miembros del público gritaban "dale, zurdo" a uno de los músicos. [...] El músico aludido era el baterista Enrique Roizner, conocido en el ambiente como "el zurdo", por ser la mano izquierda su mano más hábil" (Marchini 2008: 381).

Además, estos cambios sociales se vieron reflejados en el surgimiento de nuevos espacios de actuación y en la consolidación de públicos alternativos. Durante el último gobierno de facto, en el año 1977, la Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE) elaboró un documento que incluía las fichas de actores, cineastas y músicos populares. Según relata el periodista Darío Marchini, en uno de sus incisos, se señalaba que en los años 60 "se produjo una renovación total en la música. Es así que el mundo empezó a poblarse de discotecas, en las que la música, amplificada y controlada electrónicamente, creaba un ambiente psicológico nuevo: fundaban una experiencia colectiva de alta intensidad emocional" (Marchini, 2008: 84).

Ello trajo como consecuencia, además, que buscaran un circuito distinto al de las peñas y algunos teatros que correspondían a la difusión del folclore. El fundador de Anacrusa, José Luis Castiñeira de Dios, recuerda que:

> todo eso [refiriéndose a las presentaciones en público] lo inventamos porque no entrábamos en ningún circuito. Había programas de televisión, aunque no se crea, que podían dar lugar a este tipo de expresiones. Algunos. Actuábamos en radios, actuábamos en universidades, que también, aunque no se crea, eran lugares donde había mucho interés por la música nueva (Castiñeira de Dios, 2014).

El tema de las presentaciones en vivo estuvo también vinculado con la búsqueda de una audiencia que estuviera abierta a nuevas exploraciones y otras libertades. La aceptación por parte del público fue por mucho tiempo reducida a un circuito muy pequeño de algunos centenares de personas. En este sentido, es posible recordar el episodio vivido por Peteco Carabajal y Rubén Izaurralde, ocurrido aún veinte años después del surgimiento del fenóme-

no de la música de proyección folclórica. Ellos señalan las dificultades que obligaron a suspender el espectáculo en el que actuaban, en la década de 1980, porque las expectativas de la audiencia no coincidían con la propuesta estética del grupo y el público terminó arrojando todo tipo de elementos hacia el escenario en el que estaban los músicos (Rodríguez, 2014).

Por último, tuvieron lugar también cambios ideológicos, puestos de manifiesto en las respuestas a algunas posturas establecidas. Principalmente, llama la atención la radicalizada posición de uno de los protagonistas de la música de proyección folclórica. Castiñeira de Dios detalla con claridad que la búsqueda estética estaba regida por una fuerte postura ideológica, sin olvidarse de ninguna de las influencias:

> [Con Eduardo Lagos] empecé a vincularme a través de esas reuniones con otros músicos que estaban en esa misma búsqueda. Uno de ellos fue [...] Quique Strega, que venía de acompañar a los dúos, a los tríos en la radio o en las peñas pero que tenía una formación musical y que tenía un modelo que era el de Astor Piazzolla [...] El trabajo sobre eso más la influencia de la bossa nova, que en ese momento hizo eclosión y que para nosotros fue determinante, porque fue como mostrar que se podía tener una música de raíz folclórica, tradicional, pero que tuviera un lenguaje del siglo XX, con las influencias del jazz y de la música académica. Un poco ese proyecto era lo que iba atravesando todas estas voluntades que venían de lugares distintos, porque hay que decir que todos estos encuentros y toda esta situación se desarrolla en contraposición con el gran éxito de la música folclórica del gran boom discográfico. [...] [Estábamos] contra todo lo que era ese falso tradicionalismo, que en ese entonces alcanzó ribetes grotescos y que potenció artistas espantosos; [...] que eran consagrados por Cosquín y después explotados por todo un sistema de festivales [...], que organizaba la empresa Docta, y sostenidos y difundidos por la revista *Folklore* de Julio Máharbiz, y explotados por las discográficas. (Castiñeira de Dios, 2014)

Ese “boom” del folclore mencionado por Castiñeira reivindicaba ciertas posiciones con respecto a las ideas de nación, patria y tradición. Vestidos con un riguroso traje de gaucho, estos grupos pretendían transmitir a su público “ribetes nacionales propios, autoafirmativos y contrapuestos a las tendencias más cosmopolitas en el arte y los gustos estéticos” (Gravano, 1985: 87-88). En cambio, el fenómeno de “música de proyección folclórica” reunía una gran cantidad de músicos que rechazaban la posición ideológica que estaba vinculada con los representantes del “boom” del folclore.

CONSIDERACIONES FINALES

¡¡¡Aquí... Buenos Aires!!! Como he desarrollado, la capital argentina ha tenido un rol protagónico en la instauración del fenómeno de la música de proyección folclórica. Esta ciudad fue el escenario ideal para que músicos jóvenes se animaran a indagar nuevas pautas estéticas en las que fusionaron géneros musicales, convergieron orquestaciones provenientes del jazz y el folclore, y dieron espacio a las tecnologías surgidas tanto en la instrumentación como en la sala de grabación. Estas búsquedas se produjeron en un ambiente en el que el cambio estético se manifestaba también en otros órdenes artísticos. El conjunto de artistas –fundamentalmente– jóvenes que eligió este camino necesitaba de una audiencia nueva que estuviera dispuesta a experimentar este cambio musical. El ámbito de la universidad fue hospitalario para que allí se llevaran adelante conciertos y espectáculos que no tenían cabida en los escenarios habituales del folclore. Los cambios que proponía la música de proyección folclórica en el orden musical también estuvieron acompañados con una fuerte postura ideológica que se alejaba de las ideas de nacionalismo, del gaucho y del nativismo que habían estado por más de dos décadas relacionadas con los valores “tradicionales” y “conservativos” del folclore.

Es por toda esta situación que el concepto de escena musical nos puede ser útil para alcanzar una explicación más cabal de este fenómeno. Recordemos que “escena” supone la

disrupción de continuidades, mientras que el concepto de comunidad está relacionado con la estabilización de una tradición.

Retomando las definiciones de Straw (2006) se podría afirmar que con el estudio de la "escena de proyección folclórica de Buenos Aires", el investigador describiría el grupo en el que convivieron diversidad de prácticas musicales, el movimiento de este grupo, por ej. de gira; los espacios en los que se llevaron adelante dichas prácticas, las actividades (conciertos, entrevistas, ensayos, reuniones, etc.) que nutrieron esa práctica, el fenómeno de música de proyección folclórica que se dio en la Argentina en general y las actividades microeconómicas (conciertos, discos, festivales, publicaciones, etc.) que ligan la música de proyección folclórica con Buenos Aires.

Sin embargo, como he desarrollado a lo largo de esta presentación, el concepto de escena también permite establecer otra relación entre una práctica musical y una localidad. Esta relación, dialógica y dialéctica, se explica por las características de esa música y por los condicionamientos de otras circunstancias que acontecieron en ese espacio y que determinaron el desarrollo de ese fenómeno musical. Es decir, Buenos Aires brindó las condiciones necesarias para que un fenómeno como el de la música de proyección folclórica tuviera lugar y aún hoy siga vivo.

REFERENCIAS

Bennet, Andy. 2004. "Consolidating the music scenes perspective". En: *Poetics: Journal of empirical research on literature, the media and the arts*, v. 32, nº 3, pp. 223-234.

Bennet, Andy y Richard A. Peterson (org.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Castiñeira De Dios, José Luis. 2014. *Entrevista concedida a Juliana Guerrero.* Buenos Aires, 24 de febrero.

Di Cione, Lisa. 2013. "La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo". En: *Música e investigación*, nº 21, pp. 81-107.

Gravano, Ariel. 1985. *El Silencio y la porfía*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Marchini, Darío. 2008. *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / De la utopía, persecución y listas negras en la Argentina*. Buenos Aires: Catálogos.

Pacheco, Marcelo. 2007. "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965". En: Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, pp. 16-27.

Straw, Will. 1991. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. En: *Cultural Studies*, v. 5, nº 3, pp. 368-388.

_____. 2004. "Cultural Scenes". En: *Society and Leisure*, v. 27 nº 2, pp. 411-422.

_____. 2006. "Scenes and Sensibilities". En: *Revista E-compós*, nº 6 (ago), pp. 1-16.

Sá, Simone Pereira de. 2011. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". En: Jeder Janotti Júnior e Itania María Gomes (org.), *Comunicaçao e etudos culturais*. Salvador: EUDFBA, pp. 147-161.

Terán, Oscar. 2007. "Cultura, intelectuales y política en los 60". En: Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, pp. 270-283.

FILMOGRAFÍA

La del Chango. 2014. Dir. Milton Rodríguez. Buenos Aires: 2t Producciones. 95 min. (Color).

"SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME": CENAS SONORAS DO BRASIL PÓS-1964

Kátia Rodrigues Paranhos

Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Pesquisadora do CNPq e da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política.* São Paulo: Boitempo, 2012. katia.paranhos@pq.cnpq.br

Este trabalho aborda a importância histórica da peça "Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come", de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como característica fundamental desse musical, encenado em 1966 pelo Grupo Opinião, a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa "canções funcionais" (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

PALAVRAS-CHAVE: Música e teatro. Engajamento. Canções funcionais

Este trabajo aborda la importancia histórica de la obra teatral *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* [dicho que equivale a "estar entre la espada y la pared"], de Ferreira Gullar y Oduvaldo Vianna Filho, como representación política de resistencia a la dictadura militar en Brasil. Destaco como características fundamentales de ese musical, que puso en escena en 1966 el Grupo Opinião, la mezcla de tradiciones culturales, la predominancia de lo que designa Eric Hobsbawm como "canciones funcionales" (canciones de trabajo, músicas satíricas y lamentos de amor) y la producción/creación artística de los actores/cantores. De ahí el interés en analizar la unión de música y teatro como expresión de participación política e intervención sonora en, y desde, los espectáculos en los tiempos difíciles de la dictadura militar brasileña, que aún tendría aliento para perdurar, con mayor o menor fuerza, por 21 largos años.

PALABRAS CLAVE: música y teatro; participación política; canciones funcionales.

> "Sei que a vida vale a pena/embora o pão seja caro/e a liberdade pequena"
>
> "Dois e dois: quatro". Ferreira Gullar, 1966.

1. "É PRECISO TER OPINIÃO"

Após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura/CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. "Uma das atividades do CPC era fazer teatro político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo Opinião" (Gullar apud Aula Magna da UFRJ, 2006:33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais. Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de "canções funcionais" e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do "popular" e do "nacional", abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava como mistificava "*novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o *sertão* (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)" (Contier 1998:20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos atores que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Mas não só a junção de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três "atores" encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As

canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em "Borandá", de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em "Carcará", a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham.

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, "a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo,saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo" (Gomes, 1968: 11).

2. "O TEATRO, QUE BICHO DEVE DAR?"

Depois do sucesso do show Opinião, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo Liberdade, liberdade, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Em fins de 1965, com Brasil pede passagem, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido.

Em 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière e Saci. É interessante registrar que o "bicho" dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes: "Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro?" (Gomes *apud* Gullar 1966, sem numeração).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*), supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a "engenhosidade popular" é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem "um voto de confiança no povo brasileiro". Para tanto, usam versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, lirismo, comédia "mad", melodrama, toda uma espécie de corpo artístico e cultural.

Cabe registrar que a peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram, cumprimentam-se e cantam:

> Se corres, bicho te pega, amô.
> Se ficas, ele te come.
> Ai, que bicho será esse, amô?
> Que tem braço e pé de homem?
> Com a mão direita ele rouba, amô,
> e com a esquerda ele entrega;
> janeiro te dá trabalho, amô,
> dezembro te desemprega;
> de dia ele grita 'avante", amô,
> de noite ele diz: "não vá"!
> Será esse bicho um homem, amô,
> ou muitos homens será? (Gullar 1966:3)

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai ("seu olhar de aço/já é quase o corte/por onde em teu corpo/vai entrar a morte" Gullar 1966:73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais ("Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/Está na roda, agüente, não pule nem nada/Não venha de banda jogar perna trançada" Gullar, 1966:109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

> o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver (Oliveira *apud* Ridenti, 2000:135).

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o "bicho" era uma "salada gostosíssima":

> Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia à La Feydeau, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].
>
> Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião* e *Liberdade, liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade (Michalski, 2004:59-62).

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica e de público, não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como "um tratamento romântico da malandragem" e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: "a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência" (Maciel, 1966:295). Desse modo, para Luiz Carlos Maciel, o "bicho" "carrega uma herança pesada": os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o "bicho" apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukàcs. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

> [...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos (Maciel, 1966:291-292).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer "teatro político" de "alta qualidade". No caso, então, de o "bicho", a seu ver ele se "tornou uma obra prima do teatro brasileiro":

> essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade (Gullar *apud* Coutinho, 2011:225).

Ao cruzar Brecht e cordel, ou "distanciamento e protesto", deparamo-nos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, sonoridade e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: "escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais" (Gullar, 1966:178). O primeiro, "final feliz", Roque casado com a filha do patrão, o segundo, "final jurídico", a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, "final brasileiro", a "restauração" da monarquia no Brasil (Gullar, 1966:178-180). "O bicho", como decorrência de toda a sua concepção, se calcava no pressuposto de que a "representação" e/ou "dramatização" implicava a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma cerimônia social. Daí o interesse em analisar a junção da música e do teatro como expressão de engajamento e de intervenção sonora que fluía nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

REFERÊNCIAS

Ferreira Gullar: Aula Magna da UFRJ 2006. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impressas/UFRJ.

Contier, Arnaldo Daraya. 1998. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)". In: *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 13-52.

Coutinho, Lis de Freitas. 2011. *"O Rei da Vela" e o Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. Dissertação: Mestrado em Comunicação Social. São Paulo: USP.

Gomes, Dias. 1968. "O engajamento: uma prática de liberdade". In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, p. 7-17.

Gullar, Ferreira. 1966. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (em parceria com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Hobsbawm, Eric. 1991. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MACIEL, Luiz Carlos. 1966. "O bicho que o bicho deu". In: *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, p. 289-298.

Michalski, Yan. 2004. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. (organização: Fernando Peixoto). Rio de Janeiro: Funarte.

Ridenti, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record.

MÚSICA E MEDIAÇÃO, O ARTISTA-MEDIADOR GILBERTO GIL E SUA ATUAÇÃO NOS INTERSTÍCIOS SOCIAIS.

Kyoma S. Oliveira

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. kyomaoliveira@gmail.com

Como exemplo central desse artigo, analisarei a trajetória de Gilberto Gil a fim de discutir, através dos processos de mediação, os limites simbólicos cristalizados no transcurso dos processos históricos. A atuação dos sujeitos nessas margens delimitadoras a fim de possibilitar o diálogo entre territórios/sujeitos separados auxilia em transformações substanciais no campo social. Pretendo exemplificar de que maneira e em quais situações o artista, através de sua obra, seus discursos e atuação se propõe a dialogar com a alteridade a fim de deslocar barreiras e construir pontes entre diferentes classes sociais, matrizes culturais e *ethos*.

PALAVRAS-CHAVE: Mediação. Trajetória. Gilberto Gil

Como ejemplo central de este artículo, voy a analizar la trayectoria de Gilberto Gil para discutir, a través del proceso de mediación, las fronteras simbólicas cristalizaron en el curso de los procesos históricos. La agencia de los sujetos en las márgenes de frontera para permitir el diálogo entre territórios/sujetos separados asiste en cambios sustanciales en el campo social. Tengo la intención de ilustrar cómo y en qué situaciones el artista, a través de su trabajo, sus discursos y acciones, se propone el diálogo con la alteridad con el fin de mover las barreras y construir puentes entre las diferentes clases sociales, matrices culturales y el ethos.

PALABRAS CLAVE: Mediación. Trajectoria. Gilberto Gil

1. INTRODUÇÃO

Encarando a música como um espaço de reflexão e proposição dentro do campo cultural, o presente artigo tratará a respeito da capacidade do artista de pensar a sociedade através da sua trajetória e de sua produção cultural. Para isso, é fundamental encarar as práticas culturais não apenas como reflexo da realidade, mas também como forma de pensar e construir novos caminhos no âmbito social.

Como exemplo central desse artigo, analisarei a trajetória de Gilberto Gil a fim de discutir os limites simbólicos cristalizados no transcurso dos processos históricos para que se possa chegar a novos lugares na arena cultural. A atuação dos sujeitos nas margens delimitadoras a fim de possibilitar o diálogo entre territórios/sujeitos separados auxilia em transformações substanciais no campo social. Pretendo exemplificar de que maneira e em quais situações o artista, através de sua obra, seus discursos e atuação se propõe a dialogar com a alteridade a fim de deslocar barreiras e construir pontes entre diferentes classes sociais, matrizes culturais e *ethos*.

2.

Colocar em discussão temáticas sociais conflituosas além de se empenhar em proporcionar contato entre diferentes gêneros musicais e movimentos culturais tornaram-se características da carreira de Gilberto Gil ao longo de sua trajetória.

Nascido em Salvador e criado no interior da Bahia, o diálogo constante com a cultura sertaneja, por exemplo, é notado no decorrer de sua obra, tanto no conteúdo quanto na forma. Mas não puramente de regionalismo se sustenta a obra de Gil, visto que a antropofagia e a hibridação [1], premissas fundamentais em seu trabalho, estão presentes desde os tempos da Tropicália. A convergência de ritmos e gêneros musicais, um marco do movimento, é elemento constitutivo da linguagem de Gil.

Esse caráter presente no trabalho do compositor tem como fator desencadeador a capacidade do artista de se deslocar por meios socioculturais diversos, capacidade classificada por Velho como mediação: "papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais." (Velho, 1994: 81). Em algumas canções o deslocamento do compositor se dá de maneira direta, porém essa não é única forma utilizada pelo artista, apropriações estéticas e variações da forma fazem também figuram dentro de suas estratégias.

Em 1969, no período de exílio teve contato maior com a música internacional anteriormente aclamada à distância pela tropicália. A capacidade do artista em se manter sempre aberto às novas experiências e possibilidades é outra característica que potencializa seu papel de mediação. Um dos elementos que permitem a interação entre culturas e indivíduos, embaraçando fronteiras é o mediador. Portanto um ator social disposto a iniciar esse contato se faz fundamental para possíveis articulações políticas na contemporaneidade.

Ao retornar do exílio, Gil inicia uma nova fase musical em sua carreira, que começa com Expresso 2222 (1972) e ganha força com a "Trilogia Re" cujo primeiro disco foi Refazenda (1975). Neste disco para além da clara revisitação às suas origens nordestinas, perceptível em faixas como "Lamento Sertanejo" e na canção título, a mistura de elementos do baião a uma sonoridade pop internacional também salta aos ouvidos em "Jeca Total", por exemplo,

1 Apesar de se ser um termo utilizado por Canclini a partir de meados dos anos 90, encaro as experimentações sonoras e poéticas de Gil não só como provenientes da antropofagia modernista, onde os elementos deglutidos geram um elemento completamente diverso, mas também como hibridas levando em conta a possibilidade de identificação dos elementos hibridizados, mesmo depois do processo de fusão dos elementos culturais.

onde o triângulo trabalha junto com o contrabaixo elétrico, concretizando uma estética híbrida. Na canção "Essa é pra Tocar no Rádio" a influência do disco de Jazz-Funk *On The Corner,* lançado por Miles Davis em 1972é evidente. Dessa vez as linhas do contrabaixo elétrico, guitarra e bateria mantêm uma linha melódica constante enquanto dialogam com as frases improvisadas do acordeom de Dominguinhos de timbre tão característico, nessa ocasião tocado de maneira particularmente *jazzistica*.

A discussão sobre o conceito de "híbrido" é levantada por Hannerz (1997) pelo conceito em si ser um exemplo de contrafluxo, um vetor cultural que parte da periferia para o centro. Porém antes de trabalhar com a ideia de contrafluxo, analisemos o conceito de fluxo com o qual o antropólogo inicia a sua publicação.

Esse vocábulo, assim como os outros que o autor trabalha, é declaradamente metafórico, logo sujeito a contestações. Porém, como em toda metáfora, seu objetivo é complexificar a temática discutida e não o contrário. A utilização do termo se dá principalmente pela característica própria dos fluxos de se deslocarem em múltiplas direções, as correntes de fluxos culturais que inicialmente eram julgadas unidirecionais, pois difundiam práticas do "centro cultural civilizado" para as periferias, dialogam hoje com a descentralização, mesmo que parcial, da origem das informações e com o contrafluxo supracitado.

Fluxo é um termo transdisciplinar, muito utilizado no campo da economia e comunicação, por exemplo, e reapropriado por antropólogos e teóricos dos estudos culturais fazendo referência a elementos que não permanecem em seu lugar, que tem mobilidade. De acordo com o antropólogo sueco, o termo pode ser usado de duas formas:

> A primeira parece mais afinada com o uso corrente, referindo-se ao deslocamento de uma coisa no tempo, de um lugar para outro, uma redistribuição territorial. Isso de fato parece ser uma forma de reintroduzir a ideia de difusão, sem a necessidade de recorrer a este termo aparentemente fora de moda. A segunda é essencialmente temporal, sem implicações espaciais necessárias. (Hannerz, 1997:11)

O ideal Tropicalista de buscar uma síntese musical – estética e poética – proporciona a mistura de elementos musicais diversos em busca de outra possibilidade identitária para o Brasil. Na busca por esses componentes, o movimento se apropriou da música "brega" nordestina e, mais explicitamente, do baião, gênero renegado nos anos 60 por ir de encontro à política progressista do país. Com a utilização de características rítmicas do baião, composições em parceria com Dominguinhos e regravações da obra do Rei do Baião, Gilberto Gil foi responsável pelo deslocamento temporal do gênero e de todo o imaginário ao qual as canções estão atreladas.

A fim de exemplificar o outro significado de fluxo apresentado por Hannerz, a redistribuição territorial, analisemos a relação de Gilberto Gil com o continente africano. Gil no final da década de 70 e durante os anos 80 estabeleceu forte diálogo com a cultura africana. Inicialmente via Nigéria, quando foi convidado para o 2º Encontro de Arte e Cultura Africana e posteriormente com a Jamaica, colônia inglesa localizada no Caribe, com uma enorme influência negra devido à diáspora forçada pelo regime escravagista europeu.

Na Nigéria, Gil conviveu com inúmeros líderes africanos, intelectuais, pan-africanistas e músicos, como Stevie Wonder, James Brown, além do artista local e ativista Fela Kuti. Com essa experiência, Gil assume definitivamente a negritude em seu discurso além de estabelecer um forte diálogo com a música nigeriana (o *juju music*, o *highlife* e o *afrobeat*, em especial).

O primeiro trabalho após essa prospecção na África foi *Refavela* (segundo trabalho da "Trilogia RE"), onde Gil alia o discurso africanista às questões brasileiras, endossando o discurso do movimento Black Rio e trazendo para o Brasil novas possibilidades de hibridação. É necessário destacar que os elementos culturais nigerianos chegaram ao território nacional de maneira reinterpretada pelo artista baiano. Como em uma tradução, o desenvolvimento das mediações é sempre perpassado pelo enquadramento do mediador de maneira voluntária ou não.

Ainda no *Refavela* Gil flerta com o *Reggae,* mas é nos anos 80 que ele se envolve efetivamente com o gênero jamaicano. Em 1979, Gil gravou um compacto com uma versão de "*Woman no Cry*" canção difundida por Bob Marley e fez grande sucesso, tornando-se uma de suas músicas mais famosas. No ano seguinte o compositor sai em turnê com Jimmy Cliff, por diversas capitais brasileiras, enriquecendo seu imaginário musical. Desde então, o artista brasileiro costuma interpretar em shows e gravações em estúdio o gênero caribenho. O deslocamento espaço-temporal da matriz africana e do gênero diaspórico caribenho, para o Brasil é um mérito de Gil enquanto artista- mediador.

Como já colocado, a partir de deslocamentos dos indivíduos, com os saberes apreendidos e repassados, nos deparamos com a renovação das práticas culturais através do processo de hibridação. O fenômeno de mistura entre as culturas atua como uma fonte de renovação das mesmas, num processo onde se tece uma nova realidade complexa, um "terceiro lugar que não deve ser encarado como uma justaposição entre as parcelas que interagiram, mas sim como uma nova realidade, o "entre-lugar deslizante" (Bhabha, 2013).

Posto isso, tratarei agora de outro elemento fundamental no processo de deslocamento de fluxos e desencadeamento em híbridos, os limites simbólicos e físicos estabelecidos em torno das práticas culturais: as fronteiras.

3.

> Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente (Heidegger, 1951 apud Bhabha, 2013: 19)

As terminologias limites e fronteiras também são analisadas por Hannerz. Apesar de se tratar de termos parecidos, a ideia trazida por fronteira é de uma linha divisória não completamente nítida, onde uma coisa pode gradualmente se transformar em outra. A flexibilidade das fronteiras e as transformações que possibilitam é o que nos traz a análise deste conceito e sua aplicação.

No 3º Festival Internacional da Canção (1968) Gilberto Gil participa com a canção "Questão de Ordem". O rompimento com a estética musical vigente continuava imbricado ao conteúdo contestador presente em algumas canções da Tropicália. A constante sensação de vigilância e a dificuldade em expressar-se livremente incomodava parte da população, por conseguinte nesses festivais organizados pelo regime militar os músicos enxergaram uma possibilidade de questionar o governo de maneira indireta.

Utilizando-se da música para que fronteiras políticas simbólicas fossem repensadas e deslocadas, Gilberto Gil evidenciava seu modo de atuação político e apresentava sua principal tática: a capilaridade de seu discurso proporcionada pelo uso da canção. Em "Questão de Ordem", Gil questiona a vigilância exercida pelo regime ditatorial; a temática se assemelha a trabalhada pelas canções de protesto. Não obstante, o arranjo lança mão de guitarras e a melodia ultrapassa a fronteira do que era considerado adequado pelos padrões presentes nas canções populares da época.

No âmbito das disputas por significação, enquanto a militância esquerdista se pautava prioritariamente na luta de classes e se utilizava das canções de protesto, os tropicalistas entendiam a importância e as potencialidades de uma luta de posições, desafiando todo o tipo de unidade de ordem social. Desordenar as unidades menores, como a família, hábitos, gêneros, vestuários etc., trabalhando com elementos mais próximos do cotidiano popular, acarretaria na subversão de uma ordem maior.

Os deslocamentos supracitados eram feitos não só simbolicamente, mas também de maneira efetiva. Os anos na Inglaterra serviram dentre outras coisas para Gil rever sua téc-

nica musical, o curto período na Nigéria teve como implicação além da divulgação de sua música, o diálogo musical com a estética pop nigeriana e a atenção direcionada à matriz africana doravante destacada em sua formação identitária. Uma vez colocada a importância dos deslocamentos geográficos no processo de repensar sua produção, Gil se empenha em deslocar os mais diversos tipos de fronteiras instituídas.

Ao pensarmos as producçoes criativas de Gil contextualizando-as em sua trajetória, podemos considerá-las inúmeras vezes como uma caminhada do compositor rumo ao deslocamento das fronteiras que o limita. Sempre que categorias classificatórias estabelecidas engessam o pensar e o criar, tanto dele próprio quanto dos indivíduos de forma geral, a tendência de Gil é posicionar-se, senão como cidadão, como instrumentista, intelectual ou político, como quando assumiu o Ministério da Cultura do Brasil, entre os anos de 2003 e 2008.

Devido a sua longa militância política como músico e sua experiência com a política representativa enquanto vereador e secretário de cultura em Salvador, Gil foi convidado a assumir a pasta da cultura do governo do PT (Partido dos Trabalhadores). Em seu discurso de posse, o então ministro deixa claro, sob que prisma o ministério iria encarar a cultura e dá indícios de como seria a metodologia aplicada em sua gestão.

> Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem. (Gil, 2013.)

Partindo do princípio que a cultura deve estar na base de qualquer mudança de estágio civilizatório (Turino, 2009:129), a proposta do novo ministério da cultura era, sobretudo, dialógica: construir de maneira conjunta com os cidadãos, deixando para trás a lógica de construir para (alguns), ou seja, instituir despoticamente lógicas culturais.

Os Pontos de Cultura e o programa Cultura Viva elaborados pelo ministério vêm, com efeito, proporcionar essa construção coletiva e plural trabalhando à luz do paradigma da comunicação (Habermas, 1984). A lógica dos Pontos de Cultura parte do principio de autonomia e de protagonismo dos atores sociais, legitimando os fazeres culturais existentes em cada região do país.

A lógica anterior vigente tratava a cultura como uma categoria de distinção entre o povo e uma minoria intelectual com acesso às produções hegemônicas elitizadas. A política dos Pontos de Cultura, por si só, pode ser considerada uma política de ruptura, e o Cultura Viva tem por objetivo articular as práticas culturais presentes nas unidades menores (Pontos de Cultura). "O Cultura Viva é concebido como uma rede orgânica de gestão, agitação e criação cultural e terá por base de articulação o Ponto de Cultura" [2]. Criadas conjuntamente, essas políticas têm caráter complementar.

Se no decorrer de sua trajetória musical, Gil militou pela diversidade, hibridação e mestiçagem, no cargo de ministro da Cultura não foi diferente. Ações de incentivo à cultura digital figuraram com políticas de salvaguarda dos saberes tradicionais promovidas pela ação griô. A rede de Cultura e Saúde, programa que surgiu dentro do Cultura Viva, o prêmio de Interações Estéticas e o Ponto de Mídia Livre foram alguns dos tijolos e cimento presentes na construção das novas pontes que o mediador ajudara a levantar.

A política dos Pontos de Cultura tem como mote a mediação: entre sociedade e Estado, assim como entre os indivíduos. A transposição dos muros que impediam os agentes da

2 Documento de formulação do programa *apud* Turino, 2009: 85.

cultura de se articularem e até mesmo os subjugava enquanto detentores do conhecimento foi um marco inicial no novo campo cultural brasileiro.

4. CONCLUSÃO

Deslocar fronteiras físicas e simbólicas e por fim evidenciar os fluxos presentes nos processos sociais a fim de descortinar uma realidade muitas vezes vista como dada, se faz fundamental no desafio da busca de articulações políticas honestas na contemporaneidade. Encarando a cultura como uma arena de disputa por significados, a medida que essas disputas são travadas e os sentidos são ressignificados, os caminhos são abertos para o novo entrar no mundo dando continuidade aos incessantes processos que permeiam o campo cultural.

Em diferentes momentos e ocupando posições distintas, Gilberto Gil pode desempenhar, no decorrer de sua trajetória, o papel de mediador estabelecendo contato com a alteridade através de diferentes práticas. Cultura, mediação, interação e hibridismo são conceitos fundamentais para se pensar o mundo contemporâneo e fazem parte desse complexo processo que é a constante mutação das práticas culturais. A importância dos mediadores nesse processo é substancial, e a subcategoria tratada no decorrer desse trabalho, o artista mediador, possui grande destaque devido ao poder de capilaridade de seus discursos, ao capital simbólico que é detentor e a sua capacidade de materializar referências culturais em bens.

REFERÊNCIAS

Bhabha, Homi K. 2013. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.

Gil, Gilberto. 2003. "Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo". Disponível em: http://www.cultura.gov.br/discursos/ [Consulta: 7 set. 2013].

Habermas, Jürgen. 1984. *The theory of communicative action. Vol 1. Reason and the rationalizalion of society.* Boston: Beacon Press.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.

Hannerz, Ulf. 1997. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional.* In: Mana vol. 3 n. 1, Rio de Janeiro, p. 7-39.

Turino, Célio. 2009. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo pra cima.* São Paulo: Anita Garibaldi.

Velho, Gilberto. 2001. "Biografia, trajetória e mediação". In: Kuschnir, Karina. & Velho, Gilberto. (org). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 15-28.

Velho, Gilberto. 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

A POESIA DE *NOIGANDRES* NA MUSICA POPULAR BRASILEIRA

Luca Romani

Luca Francesco Romani, Doutorando italiano do programa internacional Erasmus Mundus. Filiação acadêmica no Brasil à UFF, sob orientação da Professora Simone Pereira de Sá. Pesquisa enfocada na comparação entre poemas sonoros compostos e gravados por autores da poesia concreta brasileira e alemã nos anos sessenta e setenta. Contato email: lucafra.romani@libero.it

Esta comunicação livre vai propor uma discussão sobre a influência da poesia concreta na música popular brasileira, analisando as formas e as estruturas experimentais "concretas" desenvolvidas nas letras de alguns representantes do tropicalismo. Os principais expoentes deste movimento – e Caetano Veloso com particular intensidade – participaram, a partir do final dos anos sessenta, de vários projetos do movimento concreto paulista chamado *Noigandres*, utilizando também, nas suas próprias composições, técnicas muito parecidas com as dos poetas do grupo. Canções como *Batmacumba* (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e *Cabeça* (Walter Franco) são exemplares, nesse sentido. A discussão é desenvolvida em dialogo critico com o professor de literatura brasileira da University of Florida, Charles Perrone.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia concreta. Tropicalismo. Charles Perrone

Esta comunicación libre va a proponer una discusión sobre la influencia de la poesía concreta en la música popular brasileña, analizando las formas y las estructuras experimentales "concretas" desarrolladas en las letras de algunos representantes del tropicalismo. Los principales exponentes de este movimiento – y Caetano Veloso con particular intensidad – participaron, a partir del final de los años sesenta en varios proyectos del movimiento concreto paulista llamado *Noigandres*, utilizando también, en sus propias composiciones, técnicas muy parecidas a las de los poetas del grupo. Canciones como *Batmacumba* (Caetano Veloso y Gilberto Gil) y *Cabeça* (Walter Franco) son ejemplares en este sentido. La discusión es desarrollada en diálogo crítico con el profesor de literatura brasileña de la Florida, Charles Perrone.

PALABRAS CLAVE: Poesía concreta, Tropicalismo, Charles Perrone

1. POESIA CONCRETA E SONORIDADE

A poesia chamada "concreta" se desenvolve em todo mundo a partir dos anos 50, num período extremamente intenso de transformação da concepção estética na arte ocidental. O movimento mais produtivo e inovador do contexto poético brasileiro é sem dúvida o grupo *Noigandres*, fundado em São Paulo em 1952, pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari. O movimento paulista é considerado como uma das referências principais da vanguarda artística internacional no segundo pós-guerra, não somente pela imensa contribuição em termos de inovação estética na criação poética, mas também pela abordagem revolucionaria à tradução e à crítica literária, musical, pictórica e cinematográfica. De fato, num contexto onde os limites entre artes diferentes se tornam gradualmente mais indefinidos e as experimentações das vanguardas literárias e musicais desenvolvem, de várias maneiras, o conceito joyciano de *verbivocovisual*, os poetas concretos acabam se interessando pelos mais diversos âmbitos intelectuais, criando ligações fecundas com teóricos da comunicação e linguistas, assim como com pintores e músicos contemporâneos.

Em particular, a ligação da poesia concreta com o mundo musical é um aspecto tão importante quanto desconsiderado pela crítica, que o submete sempre às características visuais, gráfico-pictóricas, desenvolvidas nos poemas, e consideradas quase que como único alcance de toda a estética concreta. Parece-me fundamental destacar desde já que os poetas de *Noigandres* chegam a realizar gravações de poemas a partir do início da sua experiência artística, desenvolvendo processos sonoros bem particulares através de um uso revolucionário da "materialidade" da palavra, na sua relação com vários dispositivos de gravação e reprodução sonora.

Um dos críticos mais empenhados em reconstituir a legitimidade do aspecto musical como parte integrante do projeto *verbivocovisual* de *Noigandres* é o Professor Charles Perrone, docente de literatura brasileira no Departament of Romance languages da University of Florida. Seus artigos, tais como *Poesia concreta e Tropicalismo* (Perrone, 1985) e *Versatile Vanguard Vectors* (Perrone, 2007) desenvolvem aprofundamentos interessantíssimos e muito bem documentados sobre as ligações entre poesia concreta e o mundo sonoro-musical em geral; no segundo artigo citado, sobretudo, o Professor americano tem o mérito de destacar o caráter de *simultaneidade* dos três aspectos (verbal, vocal e visual) que o conceito de *verbivocovisual* pressupõe, caracterizando as três dimensões perceptivas como *indivisíveis* e constitutivas de uma efetiva *fusão mutual*. Não fica claro então o motivo pelo qual Perrone, imediatamente após ter argumentado neste sentido, escreva o seguinte:

> While recognizing the primal contribution of the third component in *verbivocovisual* ideograms, then, the present writing will focus on a domain of the second: musical aspects of the practice, impact and influence of *poesia concreta* as invented in Brazil more than fifty years ago. (Perrone, 2007)

Não concordo com a ideia de "contribuição primária" do aspecto visual, já somente à luz das considerações que o próprio Perrone desenvolve ao longo do artigo; ele parece quase querer desculpar-se da sua abordagem metodológica, ao mesmo tempo comprometendo a coerência da sua própria argumentação, tão enfocada em ressaltar a simultaneidade e a fusão dos três elementos constitutivos do neologismo joyciano. Em primeiro lugar, se eles estão fundidos numa unidade indivisível, não há como julgar qual deles seja o mais importante e qual menos; pois, a colocação do aspecto visual na frente do vocal/sonoro parece, antes de tudo, um condicionamento (inconsciente) do autor pela crítica dominante. De fato, Augusto de Campos deve conduzir uma espécie de luta contra a perpétua reafirmação de uma suposta "primariedade" do aspecto visual, destacando em várias entrevistas a "*igualdade* [dos] parâmentros materiais, visuais e sonoros, do poema" (Campos, 1995). Em alguns momentos, o autor chega até a reivindicar a anterioridade cronológica do aspecto sonoro na experiência concreta, afirmando que, embora a sua face mais chamativa fosse a visual, a

verdade é que a poesia concreta brasileira formou-se sob a influência da música, e foi "cantofalada", antes de exposta. E ainda:

> A dimensão visual ganhou espaço nas publicações, mas as primeiras manifestações da poesia concreta brasileira, com o ciclo "Poetamenos", eram diretamente influenciadas pela musica – a musica de Webern, especialmente, neste caso. (Matos, 2002: 13)

Os poetas concretos desenvolvem, ainda na sua primeira fase de atividade, um diálogo intensíssimo com vários compositores de vanguarda, como destaca também Haroldo de Campos ao dizer que "os começos de nosso percurso se deixaram entremear, muito fecundamente, com os inícios da nova musica posterior ao Grupo de Viena; foi a fase, também "heróica", dos jovens Boulez e Stockhausen, da música concreta, da musica eletrônica." (Campos, 2010: 286). Parece-me fundamental reconhecer o valor destas declarações de alguns protagonistas da poesia concreta mundial, e colocá-las como ponto de partida para entender o envolvimento profundo de *Noigandres* no âmbito musical de vanguarda. Além disso, os poetas de *Noigandres*, bem longe de fechar-se na *torre de babel* da cultura erudita, e sempre fieis à curiosidade de um inestancável "intelletto d'amore",[1] concebem a arte contemporânea como "uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, radio, televisão, cinema. uma arte popular", que seja capaz de pensar à obra artística como a um "produto industrial de consumação" (Campos e Pignatari, 2006: 68).

No livro *Letras e letras da MPB* (1988), Perrone enfrenta de maneira direta a questão das relações entre poesia e letra de música popular no Brasil a partir dos anos 1960, destacando já na introdução o papel central dos poetas do grupo paulista no diálogo com os autores da música popular contemporânea. Haroldo de Campos, conforme o próprio Perrone, "enfatiza as dimensões da nova poética abertas por Caetano Veloso e seus companheiros" na sua contribuição à coletânea *America Latina en su literatura*, enquanto Augusto, o poeta brasileiro em absoluto mais próximo do âmbito musical, publica a coletânea *Balanço da Bossa e outras Bossas* (1968), "a mais importante coleção de artigos sobre a musica popular brasileira contemporânea" (Perrone, 1988: 9). O professor americano quer evidenciar, ao longo do inteiro livro, o alto nível literário e a sofisticação textual das canções dos principais cantores brasileiros nos anos 1960-1970, com particular destaque às canções de Chico Buarque e Caetano Veloso. Este último, em particular, desenvolve uma profunda amizade e uma colaboração fecundíssima com os autores de *Noigandres,* que entram em contato com ele no final de 1967: "A apresentação de "Alegria alegria" no festival [da canção brasileira] inspirou Augusto de Campos a procurar Caetano Veloso para discutir os caminhos da música e da poesia no Brasil" (Perrone, 1988: 64). Imediatamente depois, com a composição da canção *Tropicalia* (1968) inaugura-se o *Tropicalismo*, movimento tão breve na sua duração efetiva quão importante em seus efeitos na cultura brasileira; a liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil instiga fortemente a experimentação, seja nas letras que nas músicas, dando origem a uma produção extremamente inovadora nos dois anos de vida do movimento, terminado com o exilo político de Veloso e Gil. Uma das canções mais exemplares desta estética radical é *Batmacumba* de Gil e Veloso (1968), cantada e gravada pelo grupo "*Os Mutantes*".

1 Escute-se, a este propósito, a gravação da entrevista a Haroldo de Campos realizada pelo Jornal do Brasil, 1987, CD 2: "Se eu pudesse dizer algum lema que resumiria esta minha atividade, eu poderia assim [apontar] o lema dantesco do "Intelletto d'amore"; isto é, fazer aquelas coisas em que eu estou ligado com um interesse criativo amoroso mesmo, da curiosidade permanente". (Campos, H., 1987).

batmacumbaiêiê batmacumbaoba
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumba
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê
batmacumbaiê
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaiê
batmacumbaiêiê
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumbaoba

. Imagem presente em Perrone, 1985.

Perrone define esta canção "a única (...) do LP que representa uma fusão intencional da poesia concreta e a "deglutição" artística à la Oswald de Andrade" (Perrone 1988: 76). Esta definição não me parece fazer muito sentido, uma vez que o "ato antropofágico" oswaldiano à qual Perrone se refere não é um elemento externo que deva ser fundido com a poesia concreta brasileira, e sim um dos seus pressupostos fundamentais. Com certeza, a apropriação de referências culturais externas ao mundo brasileiro e a sua sobreposição a elementos típicos da cultura negra no Brasil são processos inegáveis na composição desta canção, que Perrone identifica e explica muito bem. Mas ele deixa de avaliar outros elementos, tais como, por exemplo, o fato que o texto é constituído por uma única palavra (ou, melhor, uma "concreção" de palavras), retomando o princípio dos "poemas-palavras" concretos, e mais notadamente, *Terra* de Decio Pignatari e *velocidade* de Ronaldo Azeredo. Ao dizer que "a linha melódica repetitiva é diminuída ou aumentada de acordo com o formato visual do texto" (Perrone 1988:77), Perrone conduz uma análise um pouco superficial, pois não dá conta da diminuição e do sucessivo acréscimo de *uma* silaba só por cada linha; uma vez que a sequência inteira é formata por doze silabas, forma-se uma estrofe de doze linhas até o *ba* central, e uma outra, perfeitamente especular à primeira, até a linha final onde a sequência completa é reconstituída. Voluntaria ou casual, a referência à série dodecafônica de Schönberg me parece um elemento que, embora não óbvio nem certo, deva ser questionado e discutido.

Outro cantor a ser considerado neste contexto é certamente Walter Franco, que, mesmo não tendo participado do Tropicalismo, pode ser colocado na "linha de pensamento" proposta pelo movimento; o autor paulista levou a experimentação musical às suas extremas conseqüências, desenvolvendo a linguagem mais radical em absoluto no contexto da canção popular brasileira. Um caso radical da sua estética musical é a canção *Cabeça* (1972). Perrone, depois tê-la definida "novidade sem paralelo" e "montagem revolucionaria de vozes em liberdade", contenta-se em dizer que "a execução sonora de cabeça não admit[e] fácil transcrição por ser não linear e caótica" (Perrone, 1990:60) passando pois a falar de alguma outra coisa. Ora, uma canção como esta de Franco, se citada, mereceria talvez um pouco mais de atenção. O início desdobra-se com vários instrumentos tocando uma única nota ou grupo de notas, nenhum dos quais contribuindo a formar uma melodia nem uma harmonia identificável. A execução não é simplesmente "caótica", pois Franco desenvolve um processo muito parecido com a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) de Anton Webern; ele escolhe vários instrumentos executando notas espalhadas justamente para construir uma melodia feita de timbres e não de notas distribuídas de maneira linear num pentagrama. No final da canção (a partir do minuto 4.15), várias vozes articulam algum pedaço da frase que constitui o inteiro texto da canção ("a cabeça sabe que ela pode explodir") e, sobrepondo-se entre si e com os sons espalhados dos vários instrumentos, tornam praticamente impossível a identificação de algum elemento predominante num dado momento; parece-me que este recurso mostre a influência de outros processos aplicados na música "erudita" contemporânea, e, mais especificamente, da técnica dos "Gruppen" de Karlheinz Stockhausen. Na concepção do compositor alemão, cada grupo é definido como "um numero determinado de sons ligados com base em relações afins entre si num plano superior de percepção, jus-

tamente aquele do grupo" (Lanza 1990:232). Ou seja, o grupo é percebido no seu conjunto, pois todos os sons sobrepostos que o constituem têm igual importância, e nenhum deles destaca-se em relação aos outros na experiência de escuta. A técnica dos *Gruppen* "reavalia o momento perceptivo e o resultado global da composição mais que a ordem escondida, a textura segreda das relações estruturais imperceptíveis"[2] (Lanza, 1990:231); com este processo, Stockhausen carrega a percepção ativa do ouvinte de uma grande responsabilidade na constituição da obra na sua integridade, que não se dá mais como ato exclusivo do autor.

Franco, através dos processos considerados acima, mostra-se muito interessado a este tipo de envolvimento ativo do ouvinte, e leva-o às suas extremas conseqüências na performance de *Cabeça* realizada com Augusto de Campos em São Paulo.[3] O público presente na sala, convidado a intervir com a articulação aleatória de palavras soltas, é evidentemente considerado como protagonista da própria performance da obra, assim como o entende John Cage em postular uma "art made by all", aplicada de maneira radical na performance da sua peça ao mesmo tempo mais famosa e mais criticada, *4'33"* (1952).

Enfim, mesmo desenvolvendo processos (obviamente) menos complexos e rigorosos daqueles aplicados por Webern ou Stockhausen, Franco parece bem consciente da transformação estética corrente na música erudita de vanguarda e mostra-se capaz de reelaborar e aplicar seus princípios na canção popular.

2 As traduções do italiano para o português são minhas.

3 Vídeo disponível online: https://www.youtube.com/watch?v=AhmwcFwT5Wc. Último acesso em novembro 2014.

2. CONCLUSÕES

A análise conduzida acima fica claramente bem longe da pretensão de ser exaustiva; ela tem, todavia, dois objetivos principais. Em primeiro lugar, a revalorização do aspecto sonoro da produção poética concreta e, ao mesmo tempo, a crítica desta espécie de "complexo de inferioridade" que Perrone parece sofrer quando, ao invés de afirmar a toda força a paridade de *voco* e *visual*, submete o primeiro aspecto ao segundo. Afirma-se aqui, de uma vez, que a preocupação pela "sonoridade e musicalidade" da palavra representa uma raiz profunda da estética do grupo paulista, que deve ser considerada (pelo menos) ao mesmo nível de legitimidade do aspecto visual; os pesquisadores que, como Perrone, se interessam para os recursos musicais na poesia de vanguarda, não podem partir senão deste pressuposto fundamental para poder defender suas argumentações. Em segundo lugar, a análise quer problematizar a complexidade das relações entre poetas de *Noigandres* e cantores do *Tropicalismo*. No livro e nos ensaios de Perrone, dá-se a impressão de que entre os dois movimentos exista uma linha reta e percorrida numa única direção, que representaria a influência exclusiva e "unidirecional" dos poetas concretos sobre os cantores tropicalistas.

Mas, como tentei mostrar, várias outras instâncias, provenientes sobretudo do âmbito musical erudito, estavam bem presentes nas experimentações de Caetano Veloso e seus companheiros. Acho que os poetas concretos foram, mais do que influenciadores exclusivos, *mediadores* ativos entre a música erudita de vanguarda e a música popular brasileira, reelaborando na sua poesia os princípios da primeira para que pudessem ser adaptados às exigências da segunda. Enfim, o movimento concreto se caracteriza como uma rede de interesses e conexões (às vezes inesperadas), que não pode ser considerado como uma entidade fechada em relação à seu passado e seu presente (os músicos de vanguarda), nem insensível às novas propostas do que vêm depois dele (o movimento tropicalista), como confirma Haroldo de Campos ao dizer que "geralmente se coloca erradamente o problema da

influencia; [este problema] não existe nesses termos, há um diálogo. Ninguém faz uma obra no vazio, mas [a obra] sempre representa um diálogo, uma intertextualidade, um contacto de formas" (Campos, 1987)

REFERÊNCIAS:

Campos, H. 2010. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.

Campos, A. e H.; Pignatari, D. 2006. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Lanza, A. 1990. *Il Secondo Novecento*. Torino: EDT.

Matos, C. 2002. "Augusto de Campos". In: *Gragoatá,* n.12, p.7-22.

Perrone, C. 1988. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribudora Ltda.

Referências audiovisuais

Campos, H. 1987. *Entrevista concedida ao Jornal do Brasil*. Gravação da entrevista disponível no Arquivo do MIS de Rio de Janeiro, CD 5.

Fontes na internet

Campos, A. 1995. "Questionario do simpósio de Yale sobre poesia experimental visual e concreta desde a década de 1960". Disponível em: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm. [Consulta: nov. 2014].

Perrone, C. 2007. "Versatile Vanguard Vectors". Disponível em: http://www.poesiaconcreta.com/texto_view.php?id=11. [Consulta: nov. 2014].

_____. 1985. "Poesia concreta e tropicalismo". Disponível em: http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo. [Consulta: nov. 2014].

Franco, W. ; Campos, A. 2011. "Cabeça". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AhmwcFwT5Wc. [Consulta: nov. 2014].

MATUSEANDO: LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA COMO DISCURSO ESTÉTICO Y SOCIAL

María Inés García

M. I. García (FAyD-UNCuyo). Magister en Artes, mención Musicología, por la Fac. de Artes de la U. de Chile y Profesora de Música, en las especialidades de Teorías Musicales y Piano, por la Fac. de Artes de la U. Nal. de Cuyo. Ha presentado ponencias en congresos en Argentina, Chile, México, Brasil, Cuba, Perú, Canadá y España. Autora *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero* (Gourmet Musical Ediciones) y co-autora de *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza* (EDIUNC, Mendoza).

María Emilia Greco

M. E. Greco (FAD/UNCuyo - INCIHUSA/CONICET). Profesora de Música, Especialidad Teorías Musicales, egresada de la Fac. de Artes y Diseño de la U. Nal. de Cuyo. Docente de las cátedra de "Análisis y Morfología Musical" y "Contrapunto" de dicha institución. Becaria de posgrado del CONICET. Doctoranda de la U. de Buenos Aires, Fac. de Ciencias Sociales. Entre 2009 y 2013 fue parte del comité editorial de TRANS, *Revista Transcultural de Música*.

Se propone el análisis del disco *Matuseando*, una producción independiente del sello que encabezó Oscar M. Matus. Contiene canciones con música de Matus y letras de diferentes poetas que integraron el Movimiento del Nuevo Cancionero o fueron cercanos al mismo: Armando Tejada Gómez, Rubén Derlis, Juan José Manauta, Margarita Belgrano y Aldo Ariel. El disco presenta algunos rasgos particulares, continuando en la línea de renovación de la canción popular propugnada por el Movimiento. En este caso la renovación está dada por la instrumentación y los arreglos, que aportan una armonización modernista. De esta manera, *Matuseando* parece significar un paso más adelante en la búsqueda estética propugnado por el manifiesto del Nuevo Cancionero, lo cual está reforzado por los textos que acompañan la producción discográfica y la estética visual del mismo. Se considera esta producción discográfica como un objeto complejo que puede ser analizado desde diferentes unidades y que, en su conjunto, permite observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de una situación social y política determinada.

PALABRAS CLAVE: *Matuseando*. Oscar M. Matus. Nuevo Cancionero. Canción popular. Renovación. Posicionamiento sociopolítico.

Propomo-nos a analisar o disco *Matuseando*, uma produção independente de Oscar M. Matus. Contém músicas de Matus com letra de diferentes poetas que formaram o Movimento da Nova Canção ou foram próximos a ele: Armando Tejada Gómez, Rubén Derlis, Juan José Manauta, Margarita Belgrano e Aldo Ariel. O álbum apresenta algumas características particulares, continuando as linhas de renovação da canção popular defendida pelo Movimento. Neste caso, a renovação é dada pela instrumentação e arranjos que trazem uma harmonização modernista. Assim, *Matuseando* parece significar um passo à frente na pesquisa estética defendida no manifesto da Nova Canção, que é reforçado pelos textos que acompanham a produção discográfica e a estética visual do mesmo. Este álbum é considerado como um objeto complexo que pode ser analisado a partir de diferentes unidades e, como um todo, pode-se observar um posicionamento dos sujeitos envolvidos no campo da música folclórica argentina do momento, mas também em uma situação social e política especial.

PALAVRAS-CHAVE: *Matuseando*. Oscar M. Matus. Nova Canção. Canção popular. Renovação. Posicionamento sócio-político.

1. INTRODUCCIÓN

En la presente ponencia abordamos el análisis del disco *Matuseando*, una producción independiente del sello que encabezó Oscar Manuel Matus. En trabajos anteriores hemos abordado el Nuevo Cancionero como un movimiento que expresó una tensión entre lo "tradicional" y lo "renovador" en las prácticas musicales locales y hemos observado cómo esta dicotomía jugó un rol en la construcción de identidades musicales y socioculturales (García 1999, 2004, 2006, 2009, 2013; García y Sanchez 2009). En un trabajo más reciente, hemos observado cómo, a través de prácticas y discursos, los actores sociales se involucraron como individuos y como miembros de un grupo social, tomando posición política e ideológica (García y Greco 2013; García, Greco y Bravo 2014).

Este último trabajo es un antecedente para el análisis de *Matuseando* y comparte algunas de sus características y circunstancias. En ese caso, se tomó como objeto el disco *Testimonial del Nuevo Cancionero*, el cual fue grabado por Armando Tejada Gómez (1929-1992) y Oscar Manuel Matus (1928ca-1991) en 1965, dos años después de haber redactado el Manifiesto de ese movimiento. Contiene una serie de poemas de Tejada Gómez recitados por él mismo, y canciones con letra de Tejada Gómez y música de Matus. Canta Matus, acompañado por el guitarrista Luis Amaya (1939-1968).[1] Participaron además: el bandoneonista Rodolfo Mederos (1940) y un octeto del grupo coral del Teatro IFT de Buenos Aires.[2]

Tanto el disco *Testimonial* como el *Matuseando*, son resultados de la actividad de Oscar M. Matus como productor independiente.[3] El disco *Testimonial* es una producción "cargada de palabras", su peso es fuerte desde su título al texto de la contratapa, pasando por los poemas recitados y cantados. Se puede considerar una de las producciones de obras integrales de la época ya que tiene una unidad dada por su concepción y contenidos. Desde todos sus componentes, gráficos, musicales y textuales, se constituye en una discurso lleno de significados y construcciones ideológicas, a través del cual los actores involucrados plasmaron los postulados del Nuevo Cancionero. Podemos decir que se trata de una producción en la que son renovadores pero sin rupturas totales, críticos de la tradición pero a su vez continuadores de una herencia que intentan reinterpretar en clave actual.

Con el análisis del *Testimonial*, comenzamos una línea de trabajo que pretendemos continuar profundizando con otras producciones de los integrantes del Nuevo Cancionero, a fin de valorar la misma desde la producción misma y desde sus significados socioculturales.

1 Luis Amaya fue un guitarrista conocido dentro del campo del folklore en la década del sesenta, especialmente por ser integrante del grupo "Tres para el folklore", quienes establecieron un modo novedoso de interpretar la guitarra. Sin embargo, en el caso particular de este disco, su participación no se desataca por el virtuosismo ni por demostrar una búsqueda de novedad en el tratamiento instrumental, sino por un acompañamiento que jerarquiza la línea melódica del canto.

2 Este teatro fue el escenario donde los integrantes del Nuevo Cancionero montaron su primer espectáculo en Buenos Aires y ha sido señalado junto al Teatro del Pueblo como ámbitos de experimentación y estudio que propiciaron la formación de personalidades en la actuación, la dirección, la creación escénica y musical (Fridman Ruettes, 1987). Según Karina Wainschenker (2013, 7): "El surgimiento del IFT se produjo casi en simultáneo con la inauguración, en 1930, del período de golpes militares en la Argentina, que hasta 1983, gobernaron más tiempo que las democracias. Esto es destacable, teniendo en cuenta que los integrantes de su elenco pertenecían a la colectividad judía identificada con la izquierda y que su aparición se dio en paralelo al auge y crecimiento del nazismo en el mundo."

3 Otras producciones: *Celia, con voz de grito y ternura* (1965), *La guainita y el viento* (1967), *Matuseando* (1967), *Antología lunfarda* de Julián Centeya (1967?).

2. EL DISCO

Matuseando contiene diez canciones cuya música es de Oscar M. Matus y sus textos corresponden a diferentes poetas. Matus participa como cantante solista, acompañado por un conjunto vocal. Los arreglos y la dirección musical corresponden a Rodolfo Mederos. Una particularidad de este disco es la intervención de instrumentos poco usuales para músicas populares de raíz folklórica: además de la guitarra criolla participan una flauta, guitarra eléctrica, contrabajo, bandoneón y una percusión variada.[4]

La **portada** del disco incluye el título y el nombre de los músicos principales: Rodolfo Mederos en primer lugar y Oscar Matus en segundo. No hay ninguna ilustración ni ícono que permita una asociación directa entre la tapa y su contenido. A su vez, la tipografía simula una escritura a mano, simple, sin recovecos ni firuletes. Si bien tanto el fondo - que emula la textura de la madera - como la tipografía pueden remitirnos a algo artesanal y desde allí conducirnos hacia algo tradicional o folklórico, nos animamos a postular que la tapa se diferencia de las elecciones realizadas para otras producciones, mostrando un mayor grado de abstracción.

4 Jorge Leo Cutello (flauta, canto y director del conjunto vocal), Jorge Beren (canto), Celia Birenbaum (canto), Rubén Osvaldo Ruiz (guitarra eléctrica), Walter Ruiz (contrabajo), Jorge Lisandro (guitarra criolla), Carlos Vallejo (guitarra criolla). La percusión está a cargo de los músicos y cuentan con la colaboración de Domingo Cura.

FIGURA 1. Tapa del disco *Matuseando*

En el interior se presentan las fotos de Mederos y Matus con una breve reseña biográfica y un texto en el que se reconocen mutuamente en ese trabajo compartido. Vale la pena señalar que ambos músicos están vestidos de traje. Es decir, una vestimenta formal y sin dudas signo de la vida urbana.

FIGURA 2. Interior del disco *Matuseando*

Abriendo la portada se puede ver el listado de canciones, los artistas intervinientes y un texto firmado por "Producciones Matus". En él se plantean varias definiciones. Por un lado, oponen su producción a la música folklórica, tradicional o campesina, definiéndola como "argentina". Exponen que la música se ha transformado, siendo ahora la expresión de autores y compositores que interpelan al hombre ciudadano. De este modo manifiestan claramente un proceso que se dio en el país de transformación y circulación de la música folklórica, en un

primer momento recolectada y valorada por diferentes vías y luego resignificada en una realidad urbana más cosmopolita.[5] Otro punto que se enfatiza en el texto es la unidad identitaria del país. Se niegan a considerar la nación como "un conglomerado de regiones inconexas" y en concordancia con los postulados del Nuevo Cancionero, sostienen la integración de los distintos géneros del país. Se trata de una apuesta tanto estética como política, ya que postulan la "toma de conciencia" del país real y la necesidad de pensar a la Argentina como "una unidad que nos concierne a todos, una realidad que debemos asumir".

Se señala entonces una corriente de renovación en la que se inscribe *Matuseando*, que "configura una síntesis de las posibilidades expresivas de nuestro arte popular y también de las corrientes de avanzada del mundo". Se hace explícita la articulación del cosmopolitismo y el proceso de construcción identitaria nacional.

Respecto de la productora independiente encabezada por Matus, en entrevista con el poeta y amigo del músico Rubén Derlis, nos comentaba que Matus se encargaba de todo, incluso de su distribución mano a mano. Particularmente respecto del disco *Matuseando*, señalaba que fue una producción muy cara, por lo tanto se decidió distribuir entre los amigos e involucrados 10 discos para cada uno, que debían vender para poder costear los gastos.[6]

5 Ver García 2009.

6 Según Derlis: "Él mismo pagaba la horas [Matus], todo. Y después él mismo salía a repartirlo por las casas de música. No es como ahora que hay que hacerla a través del tal casa que distribuye tal disco y los demás se quedan afuera. No, él lo llevaba. Él llevaba los discos debajo del brazo. Y Celia. Se rompían el alma, por no decir otra cosa. Estaban dale y dale y dale. Y los amigos, que en algunas ocasiones ayudábamos a vender. Con el Matuseando pasó eso [...] fue una producción muy cara. Entonces cada uno se hizo cargo de 10 discos, que regaló o vendió, pero tuvo que devolver el dinero en su momento. Que era una forma en los 70 de moverte. Mano a mano. Además él [Matus] iba a las radios, hablaba con fulano con mengano para una entrevista y para ese tipo de cosas". (Entrevista personal, 2010)

3. MÚSICAS Y POESÍAS

Las **canciones** del disco *Matuseando*, en consonancia con lo expresado en este disco y en el Manifiesto del Nuevo Cancionero, responden a distintos géneros de Argentina: dos zambas, y una guarania, vidala, cueca, chaya, chacarera, canción milonga, tonada y galopa.[7]

FAZ A:
1- Nocturna (guarania). M.O. Matus/A. Tejada Gómez
2- Juan Labrador (vidala). M.O. Matus/Margarita Belgrano
3- Compadre Ramos (cueca). M.O. Matus/A. Tejada Gómez
4- Zamba del lino (zamba). M.O. Matus/Juan José Manauta
5- Chaya de piedra y viento (chaya). M.O. Matus/Aldo Ariel
FAZ B
1- El viento duende (chacarera). M.O. Matus/A. Tejada Gómez
2- Cuando no lloren los sauces (canción-milonga) M.O. Matus/ Aldo Ariel
3- Tonada del agua clara (tonada). M.O. Matus/Juan José Manauta
4- Selva sola (galopa). M.O. Matus/A. Tejada Gómez
5- Conmigo (zamba). M.O. Matus/Rubén Derlis

FIGURA 3. Listado de canciones del disco *Matuseando*

7 A excepción de las canciones en co-autoría con Tejada Gómez, las demás no han sido editadas en partituras según lo que ha podido rastrearse. Asimismo, sólo las canciones de Tejada Gómez y *Zamba del lino* de J. J. Manauta, han sido grabadas por otros músicos entre los que encontramos a Mercedes Sosa, Pocho Sosa, Las voces blancas, Liliana Herrero y recientemente, el trío Ácido Criollo.

Describiremos algunos ejemplos a continuación.

"Juan Labrador" es una vidala, se puede reconocer por su ritmo característico. En este caso, el acompañamiento de percusión excede bastante el tradicional ya que se escuchan raspador, güiro de madera, cabasa, bombo, tambor, clave y triángulo. Su introducción comienza con la percusión, a la que se le agregan luego guitarra, contrabajo y flauta que participan durante toda la canción. Esta última describe un modo dórico, haciendo la melodía principal en los fragmentos instrumentales o contrapunto al canto solista. Otra innovación tímbrica estaría dada por la participación del conjunto vocal, que repite el canto de una de las estrofas con un arreglo en el que se destaca un pequeño solo de la voz femenina acompañado por vocalizaciones de los demás integrantes.

En cuanto a la poesía de la canción, podemos señalar que su temática es la pobreza, el trabajador condenado a la pobreza, la soledad y la desprotección. Con desesperanza señala la situación de un trabajador cuya voz no fue escuchada, sugiriéndonos necesidades y reivindicaciones no resueltas y marginación.

"Compadre Ramos" es una cueca cuyana que mantiene muchos de sus rasgos tradicionales: su métrica y rítmica general, la forma musical de la danza, y la organización de las alturas. La novedad vuelve a estar de la mano de lo tímbrico ya que a la guitarra tradicional - que usa tanto con rasguido como con punteo -, se suma notoriamente el bandoneón y luego la flauta en la introducción; luego el contrabajo y la guitarra eléctrica que dialoga con la criolla en las estrofas. El grupo vocal refuerza al solista en los finales de algunos versos, particularmente en el estribillo final en el que aparece además el triángulo.

La temática del texto responde a las habituales de este género: el clima festivo de la cueca, la tradición, el mundo laboral y regional, acá expresado por su mención explícita y por la referencia a la vitivinicultura y el vino como unión a través del brindis. Se destacan los modismos populares del lenguaje que se mantienen en la poesía.

En el caso de "Cuando no lloren los sauces", tanto el arreglo, la interpretación como la clasificación que aparece en el disco; sugieren dos géneros yuxtapuestos: canción y milonga. Los mismos se presentan de manera alternada y se perciben a través del cambio en la métrica y el tempo. Cabe aclarar que la milonga a la que se alude es la milonga campera. El arreglo general es más sencillo. Se destaca la voz solista con acompañamiento principalmente de guitarra, con algunos contrapuntos de la flauta. No participa el conjunto vocal.

En la letra de la canción, podemos señalar que es una de las que más contenido de denuncia social tiene, ya que plantea el tema de la pobreza y su destino, pero con mensaje esperanzador, auspiciando un mundo mejor que ya se estaría gestando a través de la participación colectiva. Es explícito también el compromiso y el papel del artista en este reclamo:

> Un pan tamaño de pueblo
> mi copla amasa cantando,
> para el hambre repartido
> de los que están esperando.

Por en "Zamba del lino" se mantiene la estructura formal tradicional de este género pero se extiende más de lo habitual la introducción, en la que la flauta tiene una participación predominante, acompañada por el conjunto vocal. En las estrofas y el estribillo se presenta un uso más tradicional de la voz que canta con el acompañamiento de cuerdas, con pequeñas intervenciones de la flauta y las voces.

Su temática es la descripción de un paisaje localizado en la zona entrerriana de nuestro país, pero esa descripción incluye los elementos de la naturaleza que intervienen en la agricultura y expresa el trabajo del hombre que cultiva el campo, que con su trabajo esforzado produce ese "celeste infinito" de los campos de lino.

Los límites de esta ponencia no nos permiten continuar con la escucha y el análisis musical, pero, sintetizando, podemos señalar que desde las **estructuras musicales**, las canciones

parten de los géneros tradicionales pero aportan rasgos de renovación. Según ellos mismos señalan, mantienen la clasificación genérica propuesta por los autores aunque no siempre sus estructuras, por lo arreglos que presentan; asimismo respetan los patrones rítmicos que caracterizan o ayudan a distinguir cada uno de los géneros mencionados En cuanto a la armonización, podemos mencionar que se utilizan en general los enlaces característicos de cada género pero se enriquece la estructura de los acordes ya que se presentan con 6as. 7as. y 9as. También se escuchan algunos movimientos paralelos, cromáticos o diatónicos, que tienden a tratarse como efectos.

Desde lo tímbrico hay una fuerte renovación por la inclusión de instrumentos no tradicionales para estos géneros. También por el grupo vocal utilizado, tres voces masculinas y una femenina, que participa en las diferentes canciones a excepción de dos de ellas; generalmente hacen vocalizaciones de acompañamiento y por momentos participan también del canto del texto con ricas armonizaciones.

Como antecedente inmediato de esta última característica podemos señalar a Las Voces Blancas, que en al año 1966 graban su primer LP con arreglos con sonoridades similares a las escuchadas en *Matuseando*. También podemos destacar el Cuarteto Contemporáneo, grupo vocal masculino creado por Tito Francia, uno de los miembros fundadores del Nuevo Cancionero. Su repertorio estaba constituido por canciones del mismo Francia y otros autores, con arreglos caracterizados por armonías disonantes de séptimas y novenas.[8]

Entre los **núcleos temáticos** que se destacan a lo largo del disco, podemos mencionar la denuncia social. Está muy presente la pobreza con su destino de desprotección, soledad y desesperanza. Pero también hay una mirada esperanzadora, con la creencia de un futuro mejor por venir, y destacándose el rol del artista en el compromiso social, denunciando y sumándose a ese canto de esperanza compartido.

Cuando no lloren los sauces

Lloran y lloran los sauces
la triste suerte del pobre
el tiempo está madurando
un nuevo sol para el hombre...

Una mañana de sueños
se está en el tiempo gestando,
para amanecer sin odios
como florece mi canto!..

La fiesta es otro núcleo temático, que se presenta asociada a la tradición, al trabajo, al ciclo de vida y a las vivencias personales del hombre protagonista.

Compadre Ramos

Con el grito al tope
va cruzando la tarde;
- no me espere patrón, cumplo otro tranco,
naide me ha de atajar
cuando voy de calendario-

Bien aiga la cueca
que se ha puesto a cantar!
Donde va sin mi voz compadre Ramos,
vamos yendo los dos
meta copla y meta trago!

Otro de los tópicos es la naturaleza, presente en la descripción de un paisaje, siempre rural, a veces con una ubicación geográfica explícita. Esta naturaleza en ocasiones está aso-

8 Ver García 2009, p.136.

ciada al trabajo, el ciclo de vida, los frutos obtenidos y algunos elementos de la naturaleza como símbolos de estas ideas.

El viento duende

Greda y horizonte
violenta piel solar,
viene el viento duende
por el arenal.

Fuego cruza el zonda
el mapa vegetal,
germinando el año
como un Dios rural.

Por último, en una de las canciones tenemos presente al amor y la tristeza por su pérdida.

Nocturna

Tú, junto al amor
que nos separa,
llenas mi dulce guitarra
de oscura distancia,
donde se duerme la noche
nombrando el amor...

4. CONCLUSIONES PARCIALES

Como cierre parcial de un trabajo en proceso, nos animamos a señalar algunas continuidades y novedades, respecto de los resultados alcanzados en el análisis previamente comentado sobre el *Testimonial del Nuevo Cancionero.*

Tanto desde la acción concreta – la composición de las letras y músicas de las canciones, la producción independiente del disco- como desde las intenciones – la voluntad expresada en las canciones y en el manifiesto -; los actores sociales buscaron desafiar el dominio o el control social en la reproducción del discurso. La experiencia de una productora independiente en aquel contexto puede entenderse como una estrategia, que implicaba una serie de desafíos de organización, financiamiento, difusión y distribución; pero también un posicionamiento político frente al mercado y la Industria Cultural. Su creación puede considerarse una búsqueda y una lucha por el control del discurso en términos de Van Dijk (1999).

Sin embargo, en el *Testimonial* manifestábamos que tanto en las letras de los poemas como en el discurso musical permanecía muy presente la tradición, la herencia del pasado, el legado de sus antepasados. En el caso de *Matuseando* sigue presente ese contenido discursivo con un posicionamiento ideológico dado por la elección de los géneros y contenidos de las canciones, la actividad de la productora independiente y la definición y construcción identitaria. Pero además, podemos señalar un énfasis en la renovación estética, que plantea un paso más adelante desde la música. La concepción de una música moderna, un "nuevo lenguaje literario y musical" manifiesta en el texto que acompaña el disco, puede observarse en los recursos musicales ya comentados. Las innovaciones en el discurso musical aparecen en algunas canciones superpuestas a los rasgos más tradiciones. Se profundiza en este disco la participación y protagonismo de Mederos y el grupo vocal que ya estaban presentes en el *Testimonial* pero en mucha menor medida.

Como mencionamos antes, el disco no se plantea como una unidad, no presenta un hilo conductor entre sus canciones; el contenido de sus letras es variado, a la denuncia social se agregan otras temáticas. Sin embargo, desde lo estético plantea cierta homogeneidad, especialmente dada por los arreglos de Mederos.

La producción discográfica en general, desde todas sus componentes, se propone incorporar a ese hombre de la década del sesenta y setenta, con todas las problemáticas que lo atraviesan, despegándose de una concepción idealizada del país y sus ciudadanos.

REFERENCIAS

Díaz, Claudio. 2008. *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*". Córdoba: Ediciones Recovecos.

Fridman Ruettes, Mina. 1987. En *Revista IFT 55º Aniversario*, http://www.sintesiscomuna3.com.ar/amplia-nota.php?id_n=145 [Consultado: 15 de enero de 2014]

García, María Inés.1999. "Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia". En *Música popular en América Latina. Actas de II Congreso Latinoamericano de la IASPM* (International Association for the Study of Popular Music), Rodrigo Torres (org.), pp. 357-364.

________ 2009. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

________ 2013. "El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza". En *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*, pp. 79-98. Mendoza: EDIUNC.

García, M. I. y Sánchez, O. 2008. "Música e ideología. Los imaginarios de nación en los discursos sobre músicas populares cuyanas en Mendoza". En: *Actas del VIII Congreso Latinoamericano de la IASPM* (International Association for the Study of Popular Music), publicación en proceso.

García, María Inés, María Emilia Greco y Nazareno Bravo (2014). "Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta". En: *Resonancias. Revista de Investigación musical*. Vol. 18, Nº 34, enero-junio, pp. 89-110.

Van Dijk, Teun (1999) "El análisis crítico del discurso". En *Anthropos*, septiembre-octubre, pp. 23-36.

Vila, Pablo (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En Revista Transcultural de Música, N°2, http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones. [Consultado: 15 de enero de 2014].

Wainschenker, Karina. 2013. "Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT". En Actas de las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, Eje 13: Genocidio, Memoria, Derechos Humanos, http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2013/10/eje13_wainschenker.pdf. [Consultado: 15 de enero de 2014].

Entrevista

Derlis, Rubén. *Entrevista personal concedida María Emilia Greco.* Buenos Aires, 12 de mayo de 2012.

Discos

Matus, M. O. y Tejada Gómez, A. 1965. *Testimonial del Nuevo Cancionero*. Juglaría: Buenos Aires.

Mederos, R. y Matus, M. O. 1967. *Matuseando*. Buenos Aires: El grillo.

UM ESTUDO DA CARACTERIZAÇÃO DE "POVO" NA MÚSICA FOLCLÓRICA AMERICANA

Texto integrante de nossa tese de doutorado intitulada "Canto em marcha: música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)", defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Campus de Franca/ São Paulo/ Brasil, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Mariana Oliveira Arantes

Mariana Oliveira Arantes, Doutora, Mestre, Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Campus Franca/ São Paulo/ Brasil. E-mail: mel.unesp@gmail.com

Ao longo do século XX, compositores e intérpretes de música folclórica dos Estados Unidos desenvolveram um repertório de temática variada e, por meio de apresentações ao vivo, gravações e publicações, inseriram no repertório questões sociais como o trabalho, bem como expressaram um posicionamento político marcado por aproximações às lutas por igualdade e direitos civis de determinados grupos sociais, envolvendo os artistas nas discussões raciais que marcaram a sociedade estadunidense. Na segunda metade do século XX, tal temática social das canções folclóricas tiveram um veículo privilegiado de divulgação: as revistas especializadas em música People's Song e Sing Out!. Assim, pretendemos analisar o que os editores e colaboradores destas duas revistas entendiam pelos termos "música do povo" e "pessoas comuns", a fim de compreender seu posicionamento nos debates sobre a música folclórica americana no período.

PALAVRAS-CHAVE: Música Folclórica. Estados Unidos. Povo.

A lo largo del siglo XX, compositores y cantantes de música folclórica de Estados Unidos desarrollaron un repertorio de temática diversa y, a través de presentaciones en vivo, grabaciones y publicaciones, insertaron en el repertorio cuestiones sociales como el trabajo, además de expresar un posicionamiento político caracterizado por acercamientos a las luchas por igualdad y derechos civiles de determinados grupos sociales, involucrando a los artistas en las discusiones raciales que caracterizaron la sociedad estadounidense. En la segunda mitad del siglo XX, esta temática social de las canciones folclóricas tuvo un medio privilegiado de difusión: las revistas especializadas en música People's Song y Sing Out!. Nos proponemos analizar lo que los editores y colaboradores de estas dos revistas entendían por los términos "música del pueblo" y "personas comunes", a fin de comprender su posicionamiento en los debates sobre música folclórica americana en el período.

PALABRAS CLAVE: Música Folclórica. Estados Unidos. Pueblo.

O objetivo desta comunicação é discutir o que os editores e colaboradores das revistas People's Song e Sing Out! entendiam pelos termos "música do povo" e "pessoas comuns", a fim de compreender seu posicionamento nos debates sobre a música folclórica americana do período entre 1945 e 1960.

A revista People's Song foi fundada em 31 de dezembro de 1945 por um grupo de aproximadamente trinta pessoas, entre elas compositores, intérpretes, representantes de sindicatos e outros trabalhadores, com uma postura política de esquerda. Esse grupo se reuniu em Nova Iorque, no apartamento do intérprete e compositor Pete Seeger, para discutir como continuar a luta pela democracia nos Estados Unidos após a Segunda Grande Guerra. Assim, eles decidiram fundar uma organização que atuaria na criação, promoção e distribuição de canções trabalhistas e "do povo": a People's Song.

Essa organização atuou em diversas frentes, como na criação de uma biblioteca com repertório de canções *folk*, na publicação de livros e cancioneiros, na gravação de discos, no agendamento de shows dos intérpretes afiliados. Os membros de Nova Iorque também ministravam aulas sobre os usos políticos da música.

Como parte das ações da organização, foi criada a revista People's Song, impressa mensalmente entre 1946 e 1949. Durante os três anos de publicação de People's Song, foram editados 4 volumes, 33 números e 35 exemplares, uma vez que, além da publicação mensal, foram publicados alguns suplementos com canções consideradas relevantes pelos editores. Cabe destacar que, eventualmente, os editores reuniram dois números em uma mesma edição, devido a limitações financeiras.

A revista sempre foi uma modesta publicação popular impressa em branco e preto, em formato de um diário tabloide, variando entre oito e doze páginas, e com o trabalho de editoração e impressão feito voluntariamente. Os exemplares do periódico eram pequenas cópias mimeografadas, publicadas mensalmente, com uma tiragem inicial de 3000 exemplares. No primeiro exemplar do segundo volume, publicado em 1947, os editores afirmaram que havia 2000 assinaturas de adesão distribuídas entre 38 estados dos Estados Unidos, Havaí, Alaska, França, China e Índia.

Na reunião de criação da revista foi eleito um comitê consultivo e um comitê de organização temporário, com Pete Seeger à frente. Este comitê ficou responsável por alugar um imóvel, obter informações sobre os procedimentos legais para a criação da revista, organizar um comitê de compositores, criar um primeiro boletim com um suplemento de canções, organizar a troca de canções com pessoas de outros países, conseguir financiamento e novos membros para a organização. Também se estabeleceu que a publicação não seria comercializada, apenas distribuída gratuitamente aos membros da People's Songs Incorporated.

A captação de recursos financeiros foi realizada por meio da reserva de shows dos cantores, taxa de filiação à organização e venda de espaço para anúncios publicitários. Ao longo dos anos, os editores sempre solicitavam a divulgação e auxílio financeiro dos leitores, para que a revista continuasse a ser publicada. A partir do terceiro exemplar, publicado em abril de 1946, os editores começaram a publicar alguns anúncios de shows, lançamentos de discos, livros e partituras.

A sede da revista situava-se em Nova Iorque, mas a intenção dos editores, explicitamente declarada em muitos exemplares, era de que houvesse uma circulação nacional. A organização foi expandida para outros lugares, além de Nova Iorque e realizou convenções entre os membros de seus distintos escritórios, sendo a primeira destas realizada no ano de 1947, em Chicago. Existiram escritórios atuando em Los Angeles, Chicago, Cleveland, Brooklin, São Francisco, Detroit, Toronto, Portland, Minneapolis, Boston, Denver, Philadelphia, Rochester, Syracuse, Washington, D.C., Albuquerque e Universidade de Cornell.

Na seção dedicada às correspondências percebemos que a revista circulou por outros países, uma vez que há cartas enviadas do Canadá, Inglaterra, Austrália, Japão e Checoslo-

váquia. Internamente, também percebemos que a revista circulou de Norte a Sul dos Estados Unidos, publicando cartas oriundas de vinte e dois dos cinquenta estados do país, mais o distrito de Washington D. C. Ao Norte, temos cartas de Nova Iorque, Michigan, Pensilvânia, Washington, Massachusetts, Nova Jersey, Minnesotta, Idaho, Ohio, Montana e Maryland; mais ao Sul, temos Novo México, Flórida, Tennessee, Mississippi, Califórnia, Geórgia e Texas; e na região Central temos Colorado, Indiana e Illinois.

Segundo os editores seu objetivo era publicar canções de todas as partes do mundo e de diversos gêneros musicais, especialmente canções de orientação esquerdista, bem como artigos discutindo o status e os usos da canção, e também partituras e notícias sobre cancioneiros e discos lançados.

O repertório divulgado é composto por 319 canções de distintas partes do mundo, na sua grande maioria são baladas, *spirituals*, *blues*, canções de ninar, canções infantis, até, ocasionalmente, canções românticas. A grande maioria das canções integra o se denomina música *folk* nos Estados Unidos, mas a revista estava aberta para a publicação de qualquer expressão musical que atendesse ao principal objetivo da organização que era o compromisso com as causas da esquerda.

Durante todo o período de publicação de People's Song os membros da organização debateram sobre a estética musical a ser adotada pela revista. Membros como Pete Seeger e Lee Hays eram mais tolerantes com canções que não fossem estritamente folk, inserindo algumas canções de cunho mais popular/comercial em alguns exemplares. Já Alan Lomax e Woody Guthrie eram contra a publicação deste tipo de material, defendendo uma estreita conexão com um repertório folclórico mais tradicional. Essa discussão não foi acordada, e o repertório publicado demonstra esta diferença de posicionamento.

Os objetivos dos editores da revista People's Song aparecem explicitamente na primeira página do primeiro exemplar, publicado em fevereiro de 1946, quando se subtitula a publicação com a frase "organizada para a criação, promoção e distribuição de canções de trabalho e do povo americano". Na terceira página, os editores também afirmaram que o boletim objetivava ser um "meio de comunicação, um fórum para a crítica entre sindicatos, compositores e intérpretes". Ou seja, aqui também já estava estabelecido um possível público leitor: os artistas ligados ao repertório "do povo" e os membros dos sindicatos.

Em um documento sobre a criação do primeiro boletim, os membros da organização People's Song estabelecem o que consideravam ser a música do povo:

> O que é Música do Povo? Pessoas de todo o mundo e de todo este país sempre compuseram músicas sobre as coisas que estavam em suas mentes. Canções de trabalho, canções para brincadeiras, canções bobas, canções religiosas e canções de luta. Coloque-as todas juntas – isso é que chamamos música do povo. Há apenas uma coisa errada com elas – ou talvez certa – elas não são comerciais (People's Song Library Collection apud Lieberman, 1989: 68).[1]

Deste modo, estabelece-se como *people's songs,* canções populares que não integrassem o *mainstream* do entretenimento.

A historiadora Robbie Lieberman afirma que o termo *People's Song* demonstra quão vago e ambíguo era o programa da organização homônima, uma vez que incluía quase todas as pessoas e canções. A autora continua, afirmando que no período havia duas principais interpretações para o termo *the people* entre a esquerda: para os comunistas mais ativos politicamente, significava a classe operária e seus aliados, para comunistas mais interessados em definições culturais, significava algo maior, mais popular, mais abrangente (Lieberman, 1989:71).

O excerto publicado em 1947, no oitavo número do segundo volume, em um texto assinado pelo conselho editorial, contribui para o entendimento dessa questão:

1 Traduções feitas livremente pela autora.

> Nós acreditamos que as canções de qualquer pessoa devem realmente expressar suas vidas, suas lutas, suas mais altas aspirações. Assim como as canções antigas – sejam elas baladas, canções de amor, canções de ninar, canções para dançar ou relatar acontecimentos diários – desempenharam um papel no passado, as canções hoje podem contar a história do presente. E nós estendemos uma mão de boas vindas a qualquer um, independente da religião ou crença, raça ou nação, que acredita, como nós, que canções podem gerar uma forte união entre as pessoas, e que as canções podem, deste modo, lutar por paz, por uma vida melhor, e pela fraternidade entre os homens (People's Song, 1947: 10).

Diante do exposto, podemos dizer que mais importante do que a discussão sobre gêneros musicais e seu pertencimento ou não ao repertório folk, ou ainda, às diferenças entre folk e música popular, qualquer canção poderia ser publicada se atendesse aos objetivos ideológicos dos membros da organização. Ou seja, havia um alinhamento à interpretação esquerdista mais abrangente do termo *the people.*

Em muitos exemplares, os editores afirmavam que qualquer pessoa pode ter voz e lutar por seus ideais, mesmo que em níveis locais. Especificamente, foram publicados artigos que serviam como manuais de como utilizar as canções como arma de luta, quais canções escolher e como divulgá-las de acordo com determinadas situações, como manifestações, comícios, piquetes ou campanhas eleitorais.

O engajamento pela música passava pela ideia de que as canções promoviam união e cooperação entre as pessoas. E, mais importante, a organização acreditava que a música tinha o potencial de educar o povo sobre as lutas políticas e culturais, sobre seus direitos e deveres, sobre a igualdade. Como exposto no seguinte excerto:

> Canções podem mover montanhas, acredite ou não; elas podem fazer as pessoas rir ou chorar; e mais importante, elas podem nos ajudar a lutar. As canções publicadas aqui, descrevendo os assuntos de hoje, em termos humanos simples, podem ser grandes armas em nossa luta para salvar a América. Deixe-nos colocar essas melodias nos lábios de milhões de cidadãos! (People's Song, 1948).

Um dos aspectos mais reiterados sobre o repertório difundido por People's Song foi sua capacidade de unir as pessoas em uma causa comum, disso a importância do ensino das letras das canções e o incentivo na criação e continuidade de grupos de corais. Os membros da organização acreditavam na possibilidade de uma estreita cooperação entre artistas, movimento trabalhista e o Partido Comunista dos Estados Unidos, em uma "luta para salvar a América". Assim, a música era defendida como um instrumento de intervenção na vida social.

Nas páginas da revista Sing Out!, esta ideia da união, cooperação e engajamento por meio da música também foi explicitada.

A revista Sing Out! começou a ser publicada em maio de 1950, seguindo o modelo da People's Song, que parou de ser publicada por falta de verba para a manutenção do escritório e impressão, em fevereiro de 1949.

Sing Out! começou sendo publicada mensalmente, como um panfleto amador de dezesseis páginas, impresso em preto e branco, vendido por vinte e cinco centavos de dólar. No exemplar número sete do quarto volume, de 1954, a publicação mudou de mensal para trimestral, passando a ter trinta e duas páginas, com o custo de dois dólares anuais ou cinquenta centavos de dólar cada exemplar.

Nos primeiros anos Sing Out! era custeada apenas com o montante arrecadado com as assinaturas, uma vez que não eram publicados anúncios publicitários. A partir de 1954, começaram a ser publicados alguns anúncios de aulas de música, lançamentos discográficos e shows.

A sede da revista situava-se em Nova Iorque, mas, assim como People's Song, a intenção dos editores, explicitamente declarada em alguns exemplares, era de que houvesse uma circulação nacional. Não havia revendedores locais, ou seja, a revista era enviada pelo correio, deste modo, contava-se apenas com os leitores para a divulgação e aquisição de novas assinaturas. Ao longo dos anos foi constante a solicitação de divulgação e auxílio financeiro aos leitores para que a revista continuasse a ser publicada.

Todos os discos, livros, canções e artistas abordados relacionam-se ao repertório *folk*, não apenas dos Estados Unidos. De fato, os editores sempre mantiveram um discurso de união internacional em prol das causas defendidas, sendo uma das principais causas a valorização e preservação do repertório *folk* de diversas nações. Há diversos artigos assinados por estrangeiros de lugares distantes como a China ou a Austrália. Há canções procedentes da América, da Ásia, da África, da Europa e da Oceania.

Na seção dedicada às correspondências percebemos que a revista circulou pelos cinco continentes; há cartas enviadas de vinte e dois países[2]. Internamente, também percebemos que a revista circulou de Norte a Sul dos Estados Unidos, publicando cartas oriundas de vinte dos cinquenta estados do país, mais o distrito de Washington D. C. Ao Norte temos cartas de Nova Iorque, Minnesota, Michigan, Pensilvânia, Washington, Massachusetts, Connecticut, Nova Jersey e Wisconsin; ao Sul temos Novo México, Arizona, Virgínia, Flórida, Oklahoma e Texas; e na região Central temos Ohio, Missouri, Iowa e Illinois.

No primeiro exemplar, publicado em maio de 1950, o editor esclarece quais eram os objetivos de Sing Out!:

> Objetivamos nos devotar a criação, desenvolvimento e distribuição de algo novo, ainda que não tão novo, uma vez que seu início tenha sido visível, ou audível, há alguns anos. Nós chamamos isso "Peoples Music". O que é esta "Peoples Music"? Em primeiro lugar, como toda a música folclórica, tem a ver com a esperança, os sentimentos e a vida das pessoas comuns- que são a grande maioria. Em segundo lugar, também tem a ver com àquela outra música da qual nós falamos- chamada "*composed*" ou de concerto. Nós propomos que essas duas linhas musicais divergentes possam agora se unir a serviço das pessoas comuns e é isso que nós chamamos de "Peoples Music". Nenhuma forma - canção folclórica, música de concerto, dança, sinfonia, jazz - ficará de fora (Sing Out!, 1950: 02).

O mesmo texto ainda afirma que o objetivo da revista é divulgar a paz no mundo, uma vez que apenas em um mundo pacífico seria possível desfrutar adequadamente da herança cultural de uma nação.

Os editores também anunciaram que se interessavam em publicar todo tipo de canções, desde canções ligadas a causas trabalhistas, como canções afro-americanas e de outros países, artigos de interesse musicológico e teórico, artigos sobre grupos de corais, letras de música, críticas de livros, concertos ou discos, bem como opiniões e sugestões dos leitores e comentários editoriais.

A grande maioria das canções publicadas por Sing Out! também são *folks*. A análise do repertório publicado demonstra que foram publicadas canções de vários países, de distintos temas e gêneros. Os principais gêneros são *spirituals*, *blues*, gospel, baladas e *country*.

A revista foi inserida em um debate acerca da autenticidade da música folk ocorrido após 1945. Lembremos que desde os anos 1920, o repertório folclórico atraía tanto folcloristas ligados a uma vertente mais conservadora do folclore, quanto um grupo de compositores e intérpretes que objetivavam modificar o repertório tradicional, ou seja, que aceitavam inovações nesta música.

Os editores de Sing Out! posicionaram-se em relação ao dilema de tentar separar as influências modernas das tradicionais nas letras e performances, em um momento em que muitos folcloristas ainda insistiam em separar a música folk, divulgada nos meios de comunicação, da tradição nacional, que deveria ser resguardada.

Em diversos artigos ao longo da primeira década de existência da revista os editores e colaboradores afirmam a dificuldade em se definir música *folk* e enquadrar determinada canção nesse repertório. Todavia, a afirmação de Pete Seeger, publicada em 1958, expressa

2 Trinidad, Alemanha, Suécia, Hungria, Guiana, Israel, China, México, Escócia, Nova Zelândia, Ilhas Britânicas, África do Sul, Itália, Checoslováquia, Inglaterra, Austrália, França, Canadá, Japão, República Checa, União Soviética e Argentina.

bem as diretrizes da revista nesta questão: "A pureza cultural é tão mito quanto a pureza racial". Ou seja, a música folk é vista como um processo que perpassa mudanças, contradições, interações, onde se deveria sempre buscar a coexistência do tradicional e "puro", com o híbrido.

Um exemplo dessa defesa do folclore como um processo, passível de modificações, foi publicado no artigo de 1957, escrito pelo cantor Sam Hinton, no exemplar número um do sétimo volume, no qual ele afirma que um intérprete de folk que se coloque nos grandes meios de circulação de música acaba tendo que fazer modificações no repertório, fato que poderia levar a uma crise de consciência no compositor, por não estar mais interpretando um folclore "legítimo". Entretanto, o autor assume não existir um critério claro para a distinção do que é música folk e do que não é. A música folk não seria uma forma de arte, mas um processo, uma vivência na cultura folclórica. O intérprete de folclore teria liberdade para modificar as canções.

Tal ideia também é explicitada na coluna denominada *The Folk Process*, na qual se publicava um repertório de *folk* tradicionais, com novas letras e/ou arranjos.

Em 1959, foram publicados artigos de Alan Lomax, autor de maior referência no que toca às pesquisas folclóricas no país, e de John Cohen, discutindo a legitimidade dos intérpretes de *folk* citadinos e campesinos. Lomax defendia que os intérpretes citadinos teriam a vantagem de contar de maneira mais efetiva com os meios de comunicação e com os suportes musicais, mas que eles não seriam capazes de expressar as características emocionais dos cantores campesinos, ou seja, do "autêntico" repertório *folk*. Cohen defendia que o emocional, a verdade do *folk*, estaria disponível a todos, e que cada um interpretaria e sentiria os valores das canções a seu modo, não deixando de expressar uma vivência que seria folclórica, mesmo que citadina (Sing Out!, 1959).

Apesar dessa visão de que o *folk* seria passível de inovações e poderia ser comercializado, um problema apresentado nos artigos era descaracterizar este repertório só para que ele se enquadrasse em alguma mídia ou meio de entretenimento. Ou seja, os editores e muitos autores de Sing Out! eram favoráveis a modificações nas letras das canções, a fim de atender demandas políticas, mas não para fins comerciais.

Assim sendo, uma das marcas mais significativas do projeto defendido pelos editores e colaboradores das revistas Sing Out! e People's Song é empreender uma batalha cultural por meio da estética musical do *folk*, em prol dos direitos civis do "povo". Por meio do repertório e dos textos publicados percebemos que o "povo" defendido integrava os trabalhadores, a camada economicamente inferior da população, as minorias discriminadas, seja por classe social, gênero ou etnia, ou seja, apresenta-se uma concepção de povo próxima à defendida por pessoas engajadas em causas da esquerda.

REFERÊNCIAS

LIEBERMAN, Robbie. 1989. *"My song is my weapon": People's Song, American communism, and the politics of culture, 1930-1950.* Urbana: University of Illinois Press.

O *ROCK* RAULSEIXISTA E IDENTIDADE BAIANA: UMA MISTURA QUE DEU CERTO!

Marijane de Oliveira Correia

Licenciada em Letras Vernácula (UCSAL), Especialista em Gramática e Texto (UNIFACS) e Mestranda pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia- Campus Salvador, Brasil. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Linguagem e Representações (IFBA/CNPq). Email: Janeletras@gmail.com.

O presente trabalho busca compreender as representações identitárias da cidade do Salvador, em especial da baianidade, e a relação da indústria do consumo com a divulgação dessa identidade como sendo hegemônica do povo baiano. Será analisada, também, a representação de identidade baiana apresentada pelo cantor e compositor baiano Raul Santos Seixas. Para a realização dessa pesquisa, foram selecionadas oito músicas do cantor, lançadas entre os anos de 1964 e 1989, nas quais se encontram citações do estado da Bahia e a cidade do Salvador de forma direta ou indireta. Além disso, será apresentada uma baianidade vista pelo viés do rock Raulseixista e apresentadas em suas canções.

PALAVRAS-CHAVE: *Rock'n'roll. Bahia. Cultura. Identidade. Raul Seixas.*

Este estudio tiene por objetivo comprender las representaciones identitarias de la ciudad de Salvador, en particular la bahianidad, y la relación de la industria de consumo con la divulgación de esa identidad como hegemónica del pueblo de Bahía. Se analizará también la representación de la identidad bahiana promovida por el cantante y compositor bahiano Raúl Santos Seixas. Para llevar a cabo esta investigación, se eligieron ocho canciones de su autoría, lanzadas entre los años 1964 y 1989, en las que se alude al estado de Bahía y a la ciudad de Salvador, bien sea de forma directa o indirecta. De este modo, se presentará la bahianidad según el rock y las canciones “Raulseixistas”.

PALABRAS-CLAVE: Rock and roll, Bahia, Cultura, Identidad, Raul Seixas

1. A BAIANIDADE E RAUL SEIXAS: UMA IDENTIDADE

As identidades do *rock in roll* baiano surgem representadas através, por exemplo, da música *Rock in roll* do cantor e compositor Raul Seixas em parceria com o cantor e também compositor Marcelo Nova, lançada em 1989, e parte integrante do álbum *A panela do diabo*, nela os cantores fazem referências aos comportamentos culturais na cidade do Salvador. Além dessa música, podem-se observar citações da Bahia, de forma direta ou indireta, nas canções a seguir: *Nanny* (1964), interpretação de Raul e lançada em um compacto com apenas duas músicas; *Menina de Amaralina* (1967) do álbum Raulzito e Os Panteras; *Sessão das dez* (1971) do álbum Sociedade da Grã-Ordem Karvenista Apresenta Sessão das Dez; *Quero ir* (1971) do mesmo álbum anterior; *Minha viola* (1980) em Abre-te Sésamo; *Capim Guiné* (1983) lançado na Coletânea Raul Seixas, uma interpretação e *Quando acabar o maluco sou eu* (1987) retirado do álbum Uah-Bao-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!

As músicas *Nanny* e *Menina de Amaralina* revelam aspectos bucólicos de dois bairros de Salvador: Ribeira e Amaralina. É também através destas canções que é possível identificar aspectos da cultura soteropolitana relacionados a estes lugares. Até o presente estudo não se tem como identificar quem é essa menina que inspira Raul Seixas em 1967, como a música que faz parte do álbum *Raulzito e os Panteras*, a principio a hipótese que se tem é a de que Raul ou algum outro "Pantera" tinha uma paixão juvenil por alguma moradora deste bairro como visto no trecho da música: "Menina de Amaralina eu quero o seu amor Menina Oh, menina linda Volta por favor Aaaaaaai menina Eu quero lhe rever aaaaaai menina Sou louco por você". Há relatos de que esse lugar, naquela época, era pouco habitado e constituído por sítios, além de ser localizado longe do local onde o grupo apresentava seus shows.

Já na música *Nanny*, no trecho:

> Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny! oh, oh, oh, oh Nanny! Você não foi me encontrar! Feia. Nanny! Iêh, iêh, iêh, iêh, Nanny! oh, oh, oh, oh Nanny! Acho que vamos brigar! Eu esperei por você a tarde inteira. Fiquei no jardim da pracinha na ribeira. Mas, você não apareceu lá.

Percebe-se a representação de um lugar bucólico na cidade do Salvador: o bairro da Ribeira. Localizado na parte baixa da cidade, este ficava próximo ao local dos shows dos Raulzitos, entretanto vale ressaltar que ela foi composta pelo pai de Raul (Raul Varela Seixas). A Ribeira faz parte de uma península denominada Itapagipana onde moradores aproveitavam-se desse lugar para passear e apreciar o bucolismo ali presente. Hoje, bastante movimentado,este ambiente é visitado por turistas, além de poucos moradores que se arriscam a frequentar a pracinha onde, antes, casais se encontravam para namorar. Até o momento, a presente pesquisa não pôde identificar quem era a menina narrada pelo compositor em *Nanny*, tão esperada e esta não compareceu à Pracinha da Ribeira.

A princípio, poucas coisas podem ser reveladas sobre as protagonistas destas canções. Acredita-se que essas musas inspiradoras podem ter feito parte da vida dos seus compositores, já que, nessa época, década de 60, o *rock and roll* em Salvador era caracterizado por expressar os sentimentos amorosos dos seus compositores. Isso é ratificado ao observar, ler e ouvir as músicas do álbum *Raulzito e os Panteras* ou no livro: O baú do raul revirado (Seixas, 2005:42) que diziam: "Os baianos que se diziam Panteras não mostravam presas – eram apenas garotos desesperadamente românticos, fazendo um disco sobre amor e perda".

O grupo *Raulzito e os Panteras* representava características do *rock* internacional, especialmente de Elvis Presley e dos Beatles. Dentro do contexto soteropolitano, eles representavam aspectos da cultura baiana, com influências do *rock and roll* britânico e americano, através de suas danças e modos de comportar e vestir, que os diferenciavam da representação cultural local na década de 60, cuja sociedade era preconceituosa e conservadora. No livro:

Raul Seixas por ele mesmo (Sylvio, 2003:43) Raulzito mostrava como era a representação do *rock* Raulseixista na cidade do Salvador:

> O rock passou a ser um modo de ser, agir e pensar. Eu era o próprio rock. Eu era o James Dean, o 'rebel without a cause'. Eu era o próprio Elvis quando andava e penteava o topete. E era o alvo de risos e gracinhas, claro. Eu tinha assumido uma maneira de vestir, falar, agir, que ninguém conhecia. Lá na Bahia eu estava na frente de todos em matéria do que estava acontecendo no mundo, com relação à música. Claro que eu não tinha consciência da mudança social toda que o rock implicava. Eu achava que os jovens iam dominar o mundo...

Apesar da representação do *rock* por Raul ser estranha perante aos olhos da sociedade soteropolitana na década de 60, o grupo *Raulzito e os Panteras* tinha prestígio entre as pessoas que curtiam "iê, iê, iê", como o próprio Raul relatava, chegou a ser um dos grupos mais bem pagos em Salvador. Entretanto, o grupo ainda sofria preconceito por uma parte da sociedade soteropolitana, cuja fala de Raul, no livro *Raul Seixas por ele mesmo*, revelava isto ao afirmar que "menina de família não dançava rock" (Sylvio, 2003:17).

Como visto, o *rock* na Bahia na década de 60 revela uma das identidades presente neste território. Nesse período os jovens pensavam que iam dominar o mundo, mudar o pensamento social conservador. A década de 60 revela uma mudança nos conceitos, economia e sociedade, principalmente no que diz respeito aos novos conceitos de cultura. De forma análoga às identidades, esse conceito deixa de ser analisado no singular e em maiúsculo, ou seja, deixa de existir apenas uma cultura, a superior, surgem as culturas sem hierarquização econômica, como dito anteriormente. Cevasco (2003:15) afirmou que:

> "Viva a diferença" e "abaixo o universalismo" parecem ser as novas palavras de ordem de uma época a que se convencionou chamar pós-moderna, como se tudo tivesse ultrapassado o contemporâneo. Nesse novo momento, a Cultura, com maiúsculo, é substituída por culturas no plural.

Apesar de a maioria dos teóricos denominarem esse momento histórico por pós-modernidade, como visto, vale ressaltar que o teórico Stuart Hall (2011) definiu essa época como modernidade tardia. Discussão que pode ser retomada em uma próxima oportunidade. Diante disso, surgem os movimentos do *rock* e da Bossa Nova em Salvador - movimentos culturais que apresentavam características diferenciadas, sendo a Bossa Nova muito criticada pelos Raulseixistas: enquanto os roqueiros copiavam moldes americanos e britânicos do *rock* como os acordes agressivos (além de cantar músicas dos Raulzitos o grupo cantava músicas e copiavam o estilo de Elvis Presley, Little Richards e outros) e modos de vestir "esquisito" como topetes, gola da camisa para cima e uma andar jogando o corpo para os lados, já os bossa-novistas representavam um modelo nacionalista com camisa de peixinho e caracterizado por intelectuais universitários. Em *O baú do Raul* (Seixas, 2005:47) Raul descreve como eram representadas essas dicotomias culturais soteropolitanas:

> A empregada lá de casa era minha fã...eu ia dançar com toda gente da TR (transportadora de lixo). Era a moçada que curtia rock. A bossa nova era com o pessoal do Teatro Vila Velha. Na sociedade não se falava de rock, era coisa de gentinha. Eu frequentava o Iate e o Tênis Clube que eram os clubes mais metidos a besta de Salvador. Chegava de gola levantada e ficava encostado num canto tomando Cuba Libre, enquanto os outros dançavam. Eu me sentia diferente, importante, tipo: "tô revolucionando tudo!".

Como podemos ver, é através do contexto sócio-histórico que se podemos identificar as culturas de determinado lugar, pois essas são percebidas pelo jogo das distinções. As culturas descritas acima, cujo contexto revela uma diferença política, econômica e social, são assim identificadas devido às diferenças que cada uma apresenta. Cada qual possui suas marcas, tentado representar um modelo para convencer à sociedade da importância dessa

cultura para, no caso do *rock*, revolucionar, mudar. Como o próprio Raul afirma na citação acima, ele se sentia diferente daqueles que frequentavam lugares considerados importantes e dançavam ao ritmo da Bossa Nova.

É notória a distinção entre a cultura apresentada pelo *rock* e a cultura apresentada pela Bossa Nova. Não adentraremos na questão distinta entre cultura dominante e cultura dominada ou ainda em cultura popular[1]. O fato é que a Bossa Nova, na década de 60, em Salvador, era representada por pessoas cultas e que detinham uma condição socioeconômica mediana, ou seja, a chamada classe média, os chamados intelectuais. Em contrapartida, existia o *rock*, cujo público freqüentador, em sua maioria, eram as empregadas domésticas e pessoas de classes sociais mais baixa.

A representação do rock em Raul Seixas na década de 60 difere-se das outras representações Raulseixistas nas décadas seguintes, isso ocorre porque as identidades estão inseridas em um processo de mudança, de deslocamento. Assim, as representações marcam as diferentes identidades desse cantor. Essa relação entre identidade, representação e cultura pode ser vista em Woodward (2012:18) quando dizia: "A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às perguntas: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?".

Infelizmente, essas representações da Bahia através do *rock and roll* não fazem parte do que pode-se chamar do jeito de ser baiano. Nessa mesma época e na década de 70 já se constituía, através de músicas interpretadas e compostas por cantores como Dorival Caymi, o que hoje se denomina baianidade.

1 Termos utilizados por Cuche, 1999.

2. BAIANIDADE: A CIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS

Partindo para a década de 70, podemos ver um Raulzito mais experiente e mais conhecido nacionalmente (digo mais porque quando fazia parte dos Panteras, o grupo foi ao Rio de Janeiro tentar sucesso, porém sem êxito). Gravou duas músicas que citam a Bahia com os cantores Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Eddy Star quando Raul atuava como diretor da CBS[2], entretanto o disco foi lançado às escondidas no momento em que o diretor da gravadora estava ausente e, por isso, Raul é despedido e os LPs somem das prateleiras. É interessante notar que esses LPs voltam à venda após o sucesso de Raul, pois até então ele não tinha prestigio no Rio de Janeiro. O sucesso ocorre com os festivais que na década de 70, cujo resultado foi o reconhecimento de Raul pela sociedade nacional, como mostrou Teixeira (2008:51) "Nota-se que, nos depoimentos, esse momento [dos festivais] é apontado como decisivo para sua carreira. O próprio Raul afirmou posteriormente que o festival foi uma espécie de "trampolim", reconhecendo sua importância estratégica para tornar-se conhecido".

Aspectos relacionados à Bahia surgem nestas duas canções na década de 70: *Quero ir* e *Sessão das dez*, ambas de 1971. Na primeira destaca-se o trecho: "O sol daqui é pouco/ o ar é quase nada/ a rua não tem fim/ eu volto pra Bahia ou para Cachoeiro de Itapemirim"[3] e na segunda destaca-se: "Ao chegar do interior/ inocente, puro e besta/fui morar em Ipanema/ ver teatro e ver cinema era minha distração". O processo migratório, a saída do nordeste para o sudeste no caso de Raul, demostra o desenvolvimento industrial dessa região em detrimento da região nordeste. Esse fenômeno não ficou restrito às indústrias de subsistência, como também atingiu a indústria cultural e artística.

2 Gravadora localizada na cidade do Rio de Janeiro.

3 Trechos extraídos do site *Letras de músicas Terra*.

Todavia chama mais atenção o segundo trecho ao retratar a cidade de Salvador, um local totalmente diferente das representações circulantes de baianidade, principalmente no que tange às características divulgadas em músicas como as de Dorival Caymmi, dentre outras cantores baianos, nacionais e até internacionais, que tratam a cidade como local festeiro, com belas praias e acolhedora. Essa baianidade propagandista utilizada, muitas vezes, pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia para atrair turistas é contestada a partir do momento em que se percebe a existência de baianidades, no plural, e uma dessa é vista pelo viés do *rock* de Raul Seixas. A existência dessa baianidade marketizada pode ser ratificada por Andrade Júnior[4] a seguir:

> Assim como esse samba, que evoca a "santa Bahia imortal / Bahia dos sonhos mil", há outras canções do mesmo período que a qualificam de "Bahia da magia / Dos feitiços e da fé / Bahia que tem tanta igreja / E tem tanto candomblé" (**A Bahia Te Espera**, de 1943)5; "Bahia / Terra da felicidade" (este mote, do samba **Na Baixa do Sapateiro**, de 1938, acabou por se tornar, algumas décadas depois, o slogan da BAHIATURSA, agência oficial de turismo da Bahia)6; e ainda de "Bahia / Terra de luz e amor" (**Faixa de Cetim**, de 1942)7, dentre muitos outros exemplos.

A Bahia do candomblé, da magia e do descanso também é vastamente divulgada em programas televisivos como novelas, minisséries e programas de humor. Em programas de humor temos, como exemplos, as personagens "Painho" e "Baiano", interpretadas pelo artista Chico Anysio na Rede Globo de Televisão. Na personagem "Painho" é apresentado um pai de santo, músicas com toques do candomblé e um cenário representando um terreiro, já com o personagem "Baiano" Chico Anysio faz uma sátira ao cantor baiano Caetano Veloso, mostrando um comportamento devagar, de uma pessoa descansada, que só fica na rede deitada e na minissérie "Ó pai, ó" o candomblé ressurgi simbolizando, mais uma vez, a Bahia e as festas na "cidade da alegria" (como também é conhecida o estado da Bahia). Quando é retratada na novela a baianidade é caracterizada por pessoas que têm um falar diferenciado das outras personagens da narrativa e um comportamento, em alguns casos, devagar. Esses estereótipos divulgados na mídia e massificado pelo mundo afora, mostra um comportamento preguiçoso do povo baiano, de um povo que recebe bem o turista e mostra um local bom para passar as férias, já que, pelo o que é divulgado, sempre a cidade está em festa. Esse é o jeito de ser baiano: a baianidade mística e mágica propagada e massificada pela indústria do consumo.

Assim é representada a Bahia: terra da magia, vista na religiosidade, onde pessoas falam "cantando", terra de belezas e festas. A difusão dessa idéia agrada, principalmente, aos seus governantes para divulgar uma cidade alegre, mística, diferente, bonita e atraente, traduzindo a baianidade em uma espetáculo para ser mostrado na mídia e vendido por todo o mundo. Sobre o espetáculo vivido pela sociedade Debord (2013:14) dizia que: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens". As imagens divulgadas pelas mídias ao representar a hegemônica baianidade fortalece-a e ratifica-a como única, e nessa ratificação e fortalecimento as relações sociais são estabelecidas. É o visual que seduz o indivíduo e através dessa imagem surge o fetiche, a vontade intensa para consumir aquele produto, seja a novela ou o próprio jeito de ser baiano quando comercializado o produto como a religiosidade.

Diferentemente dessa difusão da Bahia representada acima, Raul cantava uma Bahia do interior, do sertanejo, do lugar bucólico. Assim é representa a cidade soteropolitana e o seu estado pelo *rock* Raulseixista. Quando Raul diz no trecho acima: "Ao chegar do interior, inocente, puro e besta" revela uma cidade pacata, onde, provavelmente, as pessoas ainda não tinham conhecimento das malícias existentes em cidades cosmopolitas, como, por exemplo,

4 Trecho extraído da internet. Referências adicionais constam na bibliografia.

o Rio de Janeiro onde ele reside quando compõe esta música. No trecho: "inocente, puro e besta" nos possibilita várias interpretações, não fica claro para o leitor se esses termos inocente e puro fazem referência ao cantor ou ao interior ou até mesmo ao olhar da sociedade carioca sobre o baiano. De uma forma ou de outra, pode-se perceber uma baianidade que também representa Salvador, ou seja, um modo de ser baiano demostrado pelo *rock*. Sobre a definição de baianidade, Moura (2011)[5] relatava:

> Chamo baianidade a um quadro de referências de um modo de ser baiano, cujas origens remontam ao século XIX. Foi se desenvolvendo no plano da mídia - sobretudo da música - e da literatura, e alcançou o máximo de cultivo entre os anos 80 e 90. Encontra-se hoje em refluxo. Baseia-se na caracterização do modo de ser baiano sobre três pilares: a religiosidade, a sensualidade e a familiaridade. Convencionalmente, a baianidade se refere a Salvador e o Recôncavo.

Apesar do termo baianidade fazer referência a um modelo homogêneo, a proposta desta pesquisa é mostrar modos de representar o baiano e a Bahia. O modo dessas representações, presentes no *rock* Raulseixista, visto através de músicas que retratam a Bahia, revela o olhar do baiano Raulzito na Bahia da década de 60 e, em seguida, o olhar do baiano provavelmente inserido no processo industrial na região sudeste.

Partindo para a década de 80, é perceptível a representação da Bahia através do sertão. Esquecido pela maioria dos cantores baianos, mas lembrado pela Literatura, o sertão reflete grande parte do estado baiano e mostra, num cenário nacional e internacional, que a Bahia não se resume apenas a Salvador e recôncavo, a Bahia também é sertão. Raul canta o sertão baiano quando diz na música *Minha viola*, o seguinte: "Eu tenho uma viola, que canta assim. Minha dor ela consola... Quando eu saí do meu sertão. Não tinha nada de meu". Neste período Raulzito apresenta uma parte da Bahia, caracterizada pela seca e pelo bucolismo. É interessante notar que o cantor cita o sertão baiano em duas outras canções, são elas: *Capim Guiné*, cuja composição é de Wilson Aragão em 1979 e modificada por Raul em 1983, na qual fala sobre o sertão de Piritiba e seu ecossistema como, por exemplo, a vegetação e os animais, e na música *Quando acabar o maluco sou eu* quando Raul cita a cidade de Feira de Santana, no agreste baiano, no trecho: "Eu sou louco mais sou feliz/ Muito mais louco é quem me diz/ Eu sou dono, dono do meu nariz/ Em Feira de Santana ou mesmo em Paris". Apesar de fazer parte do agreste baiano, a cidade de Feira de Santana foi apelidada por Ruy Barbosa por "Princesa do Sertão". A identidade sertaneja atribuída à Bahia não pode ser descartada, deve ser analisada e estudada, principalmente como forma de desmistificar a ideia cristalizada de baianidade, quando aborda a Bahia apenas como recôncavo e Salvador.

Por último, surge a música: *Rock in roll* cujas representações abarcam praticamente a carreira de Raul desde o inicio com os *Panteras* até sua morte, já que este é o último álbum: "*A panela do diabo*" gravado por Raul e, neste caso, em companhia com o amigo Marcelo Nova[6]. Logo de inicio a música diz: "Há muito tempo atrás, na velha Bahia/ Eu imitava Little Richard e me contorcia/ As pessoas se afastavam pensando Que eu tava tendo um ataque de Epilepsia (de epilepsia)". Nesse trecho percebe-se a representação do *rock* em Raulzito, e afirma, mais uma vez, sua influência pelo *rock* americano bem como o comportamento da sociedade (assustada) perante algo novo e inusitado. Já na parte que diz: "No teatro Vila Velha, Velho conceito de moral/ Bosta Nova pra universitário, Gente fina, intelectual/ Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei/o quê. (de não sei o quê)", pode-se observar uma crítica de Raul à cultura bossa-novista e à sociedade que apreciava esse ritmo. Além disso, é perceptível uma crítica Raulseixista a um dos aspectos da religiosidade que representa a baianidade: o candomblé. Vale ressaltar, ainda, que Brandão (2001:01) ao definir baianidade, a fez no plural:

5 Trecho extraído da internet. Bibliografia completa disponível na referência.

6 Amigo de Raul e cantor da banda "*Camisa de Vênus*"

> Há muitas baianidades, têm algumas variações. Tem uma baianidade que era uma espécie de etiqueta de classe média, que correspondia a uma série de padrões de como receber e tratar as pessoas, ser cordial. Essa baianidade praticamente acabou, não existe hoje. O que se desenvolveu há muitos anos é um conceito de que existe uma felicidade baiana, particularmente vivida pelo povo. O povo é pitoresco, mora em lugares muito interessantes, é feliz...

Apesar de ser utilizada no plural, essas baianidades descritas acima não diferem da baianidade difundida. Assim, essa definição pode ser resumida pelo o que dizia Moura[7] ao afirmar que a baianidade é o ser baiano, ou melhor, afirmo que essa baianidade são os "seres" baianos, os modos de representações de um terra e de um povo apresentado por várias vertentes, dentre elas, o *rock* Raulseixista.

REFERÊNCIAS

Andrade Júnior, Nivaldo Vieira de. A imagem e as transformações de Salvador através do cancioneiro popular. Disponível em: htpp://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/download. [Consulta em: 18 de Agosto de 2013].

Brandão, Maria. 2001. Assim caminha a baianidade, In: Província da Bahia , 12. Salvador.

Cevasco, Maria Elisa. 2012.Dez lições sobre Estudos Culturais. 1ª reimpressão. São Paulo: Boitempo Editorial.

Debord, Guy. 1992. A sociedade do espetáculo. São Paulo: Contraponto.

Hall, Stuart; Woodward, Kathryn; Silva, Tomaz Tadeu da. 2012. Identidade e diferença: *A perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). 11ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

7 Disponível em http://www.passeiweb.com/saiba_mais/atualidades/

Hobsbawn, Eric. 1995. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.* Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras.

Letras de Músicas Terra. Raul Seixas. Entretenimento. Disponível em: http://www.letras.mus.brraul-seixas. [Consulta em: 20 de julho de 2012].

Passeiweb, Atualidades. *Prof. Milton Moura nos fala sobre estereótipos da baianidade.* Disponível em: http://www.passeiweb.com/saiba_mais/atualidades/1256829632. [Consulta em 13 de Julho de 2013].

Seixas, Raul. 2005.*O baú do Raul revirado*. Org. Silvio Essinger. Rio de Janeiro: Ediouro.

Sylvio, Passos. 2003. *Raul Seixas: por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret.

Teixeira, Rosana da Câmara. 2008. *Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas.* Rio de Janeiro: 7letras.

A "CARAVANA DA VITÓRIA" E A MODERNIZAÇÃO DO CURURU DO MÉDIO TIETÊ

Esta comunicação é resultado de dois projetos de iniciação científica sobre a prática do Cururu do Médio Tietê na cidade de Piracicaba-SP, com orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan e apoio do CNPq através do programa de bolsas PIBIC-UNICAMP

Mario Adimir Patreze Junior

Mario Adimir Patreze Junior é graduando no curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas. Esta comunicação é resultado de dois projetos de iniciação científica sobre a prática do Cururu do Médio Tietê na cidade de Piracicaba-SP, com orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan e apoio do CNPq através do programa de bolsas PIBIC-UNICAMP. Contato: jrpatreze@gmail.com

Uassyr de Siqueira

Uassyr de Siqueira. Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2008). Pós-Doutorando no Instituto de Artes da Unicamp, com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: uassyrsiq@gmail.com

Esta comunicação se propõe a apresentar uma prática conhecida como Cururu – manifestação remanescente da cultura rural da região do Médio Tietê, no interior do Estado de São Paulo, que consiste basicamente em um canto de desafio repentista – e a sua ocorrência na cidade de Piracicaba - através da descrição do espetáculo "Moacir Siqueira e a Caravana da Vitória", mostrando adaptações introduzidas na performance desta manifestação frente ás condições encontradas em eventos ligados aos meios de comunicação e ao Poder Público.

PALAVRAS-CHAVE: Cururu. Caipira. Rural. São Paulo.

Esta comunicación se propone presentar una práctica conocida como "Cururu" – manifestación remanente de la cultura rural de la región del Medio Tietê, en el interior del estado de São Paulo (Brasil), que básicamente consiste en un canto de desafío repentista– y su ocurrencia en la ciudad de Piracicaba. Se parte de la descripción del espectáculo "Moacir Siqueira e a Caravana da Vitória", y se muestran adaptaciones introducidas en la práctica de esta manifestación frente a las condiciones encontradas en los eventos ligados a los medios de comunicación y al poder público.

PALABRAS CLAVE: Cururu. Caipira. Rural. São Paulo.

1. APRESENTAÇÃO

O Cururu é tradicionalmente uma dança popular com embate poético entre cantadores, que articulam versos improvisados sobre uma melodia repetitiva com acompanhamento executado por viola caipira, violão e adufe, entre outros instrumentos musicais. É parte integrante da cultura caipira especialmente do interior do Estado de São Paulo, numa região conhecida como Vale do Médio Tietê, que abrange as cidades situadas entre o triângulo Piracicaba, Botucatu e Sorocaba. Contudo, possui atualmente expressiva manifestação nos centros urbanos destes municípios ocorrendo em bares, folguedos populares, eventos promovidos pelo Poder Público e meios de comunicação.

Desta forma, Ikeda (1990:49) e Araújo (1967:77) afirmam que o Cururu é um importante exemplo de adaptação, espécie de resistência das práticas tradicionais frente aos efeitos do processo de urbanização, ao contrário de um pensamento que aponta o fenômeno moderno como sendo um destruidor destas culturas. Na cidade de Piracicaba-SP, conhecida como "A Capital do Cururu", pudemos identificar nas práticas de um cururueiro chamado Moacir Siqueira e o seu show "A Caravana da Vitória" adaptações advindas da integração com os meios de comunicação, que se constitui num caso que pode comprovar as afirmações destes autores. Como mostraremos adiante, a sua performance se relaciona com elementos da cultura de massa, orientada numa idéia de "modernização" da prática e cultivada no sentido de formação de público, ao mesmo tempo que busca afirmar a autenticidade da prática ao possuir laços com elementos reconhecidos como tradicionais.

2. A PRÁTICA DO CURURU

A hipótese aceita entre folcloristas como Andrade (1989), Araújo (1967) e Cândido (1967) é a de que o Cururu teria sido criado pelos jesuítas a partir de readaptações de danças indígenas com a introdução de elementos religiosos europeus, e foi utilizado para a catequese e no processo de aculturação destes nativos. A palavra "Cururu" na língua tupi remete ao sapo, mas Araújo (1967:78) aponta que o nome da prática tivesse derivado da palavra cruz no idioma tupi, que era "curuce curu", visto que é comum repetir a última sílaba das palavras nos idiomas primitivos. Desta forma, a prática teria sido difundida por bandeirantes e outros viajantes través das rotas fluviais do Rio Tietê que levavam á bacia do Paraná, tendo se constituído como parte integrante da cultura caipira que se desenvolveu na região do Médio Tietê.

Os caipiras, povo rural advindo principalmente de mestiçagem entre branco e índio, desenvolveram uma forma de vida com características como organização coletiva e religiosidade calcada no catolicismo rústico. Para Cândido (1967) o Cururu se estabeleceria entre os caipiras do Médio Tietê com as funções de complementar folguedos profano-religiosos se tornando elemento imprescindível, como as danças de Santa Cruz e São Gonçalo, Festa do Divino e Santos do mês de Junho além de se estabelecer independentemente como dança religioso-profana. Segundo os relatos, o Cururu era acompanhado de uma coreografia e praticado ao redor de um altar, onde se cantavam histórias religiosas e louvações para depois culminar no desafio propriamente dito entre os cantadores.

Com o processo de urbanização vários elementos desta cultura, incluindo a prática do Cururu, são trazidos para as cidades seja na forma de memórias ou recriados em práticas com novos significados. Araújo (1967) nos mostra que enquanto na vida rural o Cururu possuía como principais funções sociais a louvação popular e a congregação de grupos de vizinhança, estreitando os laços de solidariedade por ser uma manifestação coletiva, posteriormente quando chega ao meio urbano vai assumindo gradativamente uma função de

espetáculo. É o que ele nomeia como "Cururu Urbano", que possui como marca principal o crescente distanciamento da louvação e o aparecimento de um processo de profissionalização do cururueiro, que passa a realizar a sua prática em troca de *cachet*.

O Cururu passa então a se caracterizar primordialmente como um embate poético entre cantadores, como nos mostram os relatos de Chiarini (1947) sobre a prática na década de 40. Uma característica dos cururueiros que se mantém até hoje é a busca por demonstrar seus conhecimentos gerais, seja sobre a religião, história geral, fatos ocorridos e também de cantar porfias entre si, de "bater no outro", como costumam dizer. Entretanto, a temática religiosa, conhecida como "cantar na escritura" é reconhecida como um elemento de autenticidade.

Na cidade de Piracicaba, conhecida como "A Capital do Cururu", a prática se redefine a partir de um contexto de forte urbanização principalmente em função de três aspectos: a modernização e a cultura massificada, a profissionalização e a formação de mercado, e a relação com a política local, que promovem diferentes formatações e sentidos conforme o espaço. Desta forma, o Cururu ocorre em folguedos tradicionais, bares, lanchonetes, programas de rádio e TV, e também eventos ligados ao poder público, associando aspectos como espetacularização, profissionalização, coletivismo, religiosidade e ludicidade em diferentes níveis conforme cada espaço.

Tradicionalmente, a prática se organiza da seguinte maneira: participam dois, quatro ou seis cantadores, divididos em dois grupos através de um sorteio, e que devem cantar contra si de forma que se intercala um cantador de cada grupo. Todos os cantadores devem versar na mesma rima, conhecida como *carreira,* que é definida no começo da rodada pelo primeiro cantador ou por um cantador auxiliar denominado *pedestre*. A carreira será trocada na *função* quando todos tiverem cantado, ou seja, quando for novamente a vez do primeiro cantador.

O cantador articula os versos improvisados sobre uma melodia pré-estabelecida, conhecida por *toada*, a qual pode ser autoral ou retirada de músicas já existentes, geralmente do gênero conhecido como sertanejo-raiz. Mesmo nestas situações, há um sentimento de autoria com as toadas, considerando o seu processo de adaptação, sendo que cada cantador deve possuir o seu próprio repertório de toadas.

Há também outra melodia cantada antes dos versos, conhecida como *baixão*. A forma mais tradicional de se cantar o baixão é sem letra, utilizando apenas fonemas (é comum o uso de la-ri-la-rai), mas atualmente existem cantadores que o realizam com letra, formando um quadrinha pré-construída. O processo de produção do baixão é o mesmo da toada, podendo ser autoral ou retirado de músicas.

O acompanhamento é realizado necessariamente pela viola-caipira, podendo ser utilizado de duas formas: o "batido", com ritmo mais marcado e geralmente mais rápido e o "ponteado", com a viola mais dedilhada, dependendo do estilo de cada cantador. No "ponteado" ocorre o improviso de linhas melódicas em contracanto à *toada* que está sendo cantada. São utilizados também outros instrumentos no acompanhamento, geralmente outra viola-caipira, um violão, adufe e reco-reco. Atualmente o reco-reco não é mais usado, e pudemos encontrar instrumentos modernos como o contrabaixo e o teclado.

Um último elemento que precisamos citar do Cururu é o público, também denominado *assistência*. A sua função é aplaudir e incentivar o cantador entre os versos de forma que esta ação pode ser considerada como inserida na prática, pois é a assistência, através da sua performance, que aponta para o "melhor" do dia, orientando a prática dos cantadores no sentido de conseguir a sua aprovação.

O Cururu assim formatado entra nas programações de rádio atingindo seu apogeu na década de 70, com vários programas com e sem auditório na região, numa época onde os cururueiros possuíam grande prestígio. Havia também a prática de utilizar o Cururu em comícios eleitorais, onde se cantava sobre os candidatos, conforme relatos de Chiarini (1947).

Cornélio Pires, um importante estudioso e difusor da Cultura Caipira, organizava apresentações com violeiros do interior nos palcos das cidades desde 1910, sendo também responsável pela gravação do Cururu e outras práticas em disco a partir de 1929 com a "Turma Caipira Cornélio Pires" [1], incorporando-as aos sistemas massivos de comunicação (Ikeda, 2008:126). Além disso, o Cururu ainda seria transformado em gênero de canção sertaneja através da apropriação da sua batida básica, que ficou muito conhecido na canção "O Menino da Porteira" [2] Teddy Vieira e Luisinho lançada em 1955. Escalante (1986) afirma que talvez isto decorra da incompatibilidade gerada pelo estilo do Cururu, que tradicionalmente tem maior duração do que os 3 minutos que os fonogramas possuíam, de forma que os versos eram previamente compostos e ensaiados, o que muito se aproximava de uma canção.

Além destes espaços, o Cururu também é veiculado atualmente em um mercado independente de Cds e DVDs constituidos de gravações realizadas em estúdios ou de apresentações ao vivo, muitas vezes ligadas a programas de rádio ou de TV. Um aspecto marcante destas produções são os traços de amadorismo e artesanalidade que apresentam, que vão desde a arte visual das capas até o comportamento dos participantes nas gravações.

3. MOACIR SIQUEIRA E A "CARAVANA DA VITÓRIA"

Moacir Bento de Lima nasceu no ano de 1937 em Piracicaba, tendo vivido parte de sua infância no bairro rural Porto João Alfredo, hoje conhecido como Ártemis. O local possuía estações de parada das linhas ferroviárias e fluviais das empresas Cia. Sorocabana e Cia. Ytuana, servindo também como um local de passeio dos piracicabanos[3]. O cururueiro conta que teve os primeiros contatos com a prática do Cururu já nesta época, quando o pai Otávio Siqueira e seu tio Tico Siqueira, um conhecido violeiro e compositor na cidade, tocavam em festas nos arredores. Além disso, viu os primeiros Cururus no Teatro Santo Estevão, que se localizava no centro da cidade, em que participavam os cururueiros mais famosos.

Começa a cantar Cururu aos vinte anos de idade, recebendo ensinamentos do famoso cantador Parafuso, que era próximo da família, e atribui para si o nome Moacir Siqueira. Logo passa a integrar eventos organizados pelo folclorista João Chiarini através de seu Centro de Folclore e outros pelo cururueiro Nhô Serra, como um programa na rádio PRD-6 (hoje Rádio Difusora). Na década de 70, em virtude do sucesso obtido no rádio, recebe o apelido de "Moacir Setenta", se consolidando como um dos mais importantes cantadores da cidade, utilizando o Cururu como uma complementação de sua renda de funcionário metalúrgico no ramo de indústrias siderúrgicas. Atualmente Siqueira também atua como radialista de um programa destinado á cultura caipira na rádio municipal, onde o Cururu é executado apenas em forma de gravações pré-existentes.

Os cururueiros geralmente se organizam através de lideranças, praticantes com maior projeção que assumem a função de organizar o Cururu exercendo uma espécie de produção cultural artesanal. Moacir Siqueira assume este papel já na década de 70, constituindo seu próprio grupo de cururueiros e duplas sertanejas que participava de eventos e torneios de Cururu em toda a região, que ficou conhecido como "A Caravana da Vitória".

Na década de 90, Siqueira inicia também sua carreira política sendo eleito vereador por dois mandatos na cidade. Talvez devido a esta relação com os órgãos públicos, atualmente o cantador é o principal particiopante nos eventos promovidos pelos órgãos públicos e meios de comunicação, como shows em praças, festas anuais, programas de rádio e TV.

1 Danças Regionais Paulistas – Cana verde – Cururu.Turma Caipira Cornélio Pires. Columbia: 1929. Disco 78 RPM.

2 Luisinho e Limeira: "O menino da Porteira". RCA Victor: 1955. Disco 78 RPM.

3 http://www.estacoesferroviarias.com.br/a/artemis.htm <acesso em 15/03/2014>

Nestes eventos, é possível perceber duas características que se destacam ao tensionar a prática tradicional do Cururu: uma é a regulação do tempo de apresentação e do cachet disponível, o que acaba regulando a quantidade de participantes, enquanto a outra é um público bastante heterogêneo que não possui proximidade com a prática do Cururu, e portanto não realiza a função de *assistência*.

Tendo em vista estas condições, o sentido de grupo da "Caravana" é convertido em um espetáculo, com participantes móveis – experientes e iniciantes, que cobram *cachet* de menor valor - conforme as condições de cada evento. Destinado a apresentar "variedades caipiras" como moda-de-viola, Cururu, Catira e Poesia Caipira, o show "Moacir Siqueira e a Caravana da Vitória" é muitas vezes reduzido ao cantador Moacir Siqueira e mais uma dupla sertaneja, onde o Cururu é apresentado apenas ao final no evento como um número avulso de repentismo, sem o tradicional desafio.

Nestas performances, também é possível identificar a introdução de mudanças em relação á prática reconhecida como tradicional do Cururu. Um primeiro detalhe que chama atenção é que ele canta sempre que possível junto da plateia, mesmo com os acompanhadores permanecendo no palco. Suas *toadas* são realizadas com acompanhamento "batido", que sugere um maior andamento e atividade rítmica, mas recebem contracantos da viola, provenientes do acompanhamento "ponteado", fundindo estas duas modalidades. Além disso, o canto do *baixão*, realizado tradicionalmente com fonemas, é convertido em uma quadrinha composta previamente. Podemos citar também uma abertura para a introdução de novos instrumentos musicais como contrabaixo, sanfona e teclado, e a apropriação de trechos de músicas de sucesso tanto em sua melodia como na letra, como por exemplo "Madalena do Jucú" de Martinho da Vila, "Eu quero ter um milhão de amigos" de Roberto Carlos e até letras de funk.

A introdução destas mudanças é orientada principalmente no sentido de cativar o público heterogêneo destes eventos, em especial o público jovem, que se encontra distante de gêneros do sertanejo-raiz como o Cururu. Uma matéria publicada em um jornal do município mostra que os cantadores se sentem defasados no contexto sócio cultural com a falta de valorização da tradição, e com isso, recorrem a alguns recursos no sentido de conseguir certa notoriedade com relação ao público, onde Siqueira declara: "Temos de modernizar o Cururu para permanecer vivos" (Rangel, 2005). Com isso, o referencial de "modernização" para o cururueiro é traduzido em apropriações de elementos provenientes da cultura massificada, como a espetacularização, uma música com andamento mais rápido, o canto sempre com letra, o uso de instrumentos musicais modernos, melodias e letras de sucesso.

Entretanto, é frequente nos repentes de Siqueira o emprego de uma temática religiosa que mostra certa relação ritualística com a prática do Cururu, ao mesmo tempo em que busca representar uma autenticidade ao possuir laços com este elemento reconhecido como tradicional. Além disso, sua postura de cantar junto do público pode significar uma busca por resgatar a coletividade da prática, diminuindo as distâncias entre palco e plateia.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática do Cururu assimilou influências recebidas no meio urbano com abertura para modificar tanto sua performance como os seus significados ao longo do tempo, perdurando um processo de espetacularização e distanciamento da religiosidade na maior parte de suas manifestações. O show "Moacir Siqueira e a Caravana da Vitória", realizado na cidade de Piracicaba-SP pode ser visto num primeiro momento como sendo apenas uma representação do Cururu, ao tensionar com diversos padrões reconhecidos como tradicionais na região.

Contudo, podemos observar que grande parte das ações contidas em seu "projeto de modernização" são movidas principalmente pelo desejo de resgatar o público desta prática, que como vimos constitui-se de elemento imprescindível a um caráter coletivo através de sua

função de *assistência.* Além disso, ao se adequar aos modelos de produção existentes nos eventos que participa, contribui para que o Cururu continue a ocorrer nos meios de comunicação e ainda converte-se em agente da profissionalização e difusão de gêneros caipiras ao promover a participação de integrantes menos experientes. Desta forma as adaptações de introduzidas por Siqueira realizam portanto a função de contribuir para uma aproximação da prática do Cururu ao atual contexto da cidade, conciliando diversas influencias recebidas neste meio, sem deixar de buscar uma ponte com a religiosidade, elemento reconhecido como autenticidade da prática.

REFERÊNCIAS

Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. Brasília, DF, Belo Horizonte: Ministério da Cultura: Itatiaia.

Araújo, Alceu Maynard. 1967. *Folclore Nacional* 2ª Ed. São Paulo: Melhoramentos.

Cândido, Antônio. 1956. "Possíveis Raízes Indígenas para uma dança Popular". In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, Vol. 4, N°1.

Chiarini, João. 1947. "Cururu". In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano 13, vol. CXV, jul.-set., São Paulo.

Escalante, Eduardo Alberto. 1986. *A música no Cururu do Médio Tietê.* 1986. Tese: Doutorado – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP.

Ikeda, Alberto T. "Cururu Paulista". 2008. In: Pimentel, Alexandre e Corrêa, Joana. *Na Ponta do verso: Poesia de Improviso no Brasil.* Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

_____. 1990. "Cururu: Resistência e Adaptação de uma modalidade Musical da Cultura Tradicional Paulista". In: *ARTEunesp*, v.6: 47-59. São Paulo.

Rangel, Claudia. 2005. "Catireiros entram no ritmo do Cururu". *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 12 jun 2005.

ENTRE VERSOS E ACORDES: UMA ESCUTA DA CANÇÃO "CHORO BANDIDO" DE EDU LOBO E CHICO BUARQUE

Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Simpósio de Pesquisa em Música - SIMPEMUS 6, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR entre os dias 29 e 30 de novembro de 2013 na cidade de Curitiba, Paraná.

Matheus Henrique de Souza Ferreira

Matheus Henrique de Souza Ferreira, bacharelando em Música (Piano) pela Universidade do Estado de Santa Catarina, bolsista de iniciação científica (PROBIC - UDESC). E-mail: mhsferreira@hotmail.com.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, bacharel em Música (Composição e Regência) pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis. E-mail: sergio.freitas@udesc.br.

Inserido em uma investigação mais ampla que, a partir de autores como Leonard Meyer e Kofi Agawu, observa vínculos entre valores de fundo romântico e aspectos da música popular, este trabalho apresenta considerações analíticas acerca da canção "Choro Bandido", de Edu Lobo e Chico Buarque, estreada na peça "O Corsário do Rei" de Augusto Boal. A canção recorre à mitologia grega e a um plano tonal traçado através do "poderoso complexo Ab-C-E", caracterizado por Matthew Bribitzer-Stull. Indaga-se aqui se a noção de "tonalidade associativa", sugerida por Robert Bailey, pode ser contributiva para a crítica da canção. Para responder às questões levantadas, revisão bibliográfica, contextualização e dados obtidos através de rotinas de descrição harmônica reducionista são conciliados. Por fim, a partir de revisões acerca dos repertórios de concerto, do jazz e da MPB, observa-se que no trabalho de cancionistas como Edu Lobo e Chico Buarque ressoa uma conversa de que participam diferentes músicos que ressignificam unidades musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Ciclo de terças maiores. Tonalidade associativa. Teoria e crítica da música popular.

Este trabajo, que forma parte de una investigación más amplia en la que, a partir de autores como Leonard Meyer y Kofi Agawu, se buscan los vínculos entre los valores de fondo romántico y aspectos diversos de la música popular, presenta consideraciones analíticas sobre la canción "Choro Bandido", de Edu Lobo y Chico Buarque, estrenada en la obra "O Corsário do Rei", de Augusto Boal. La canción recorre la mitología griega y un plan tonal esbozado por el "poderoso complejo Ab-C-E", según la caracterización de Matthew Bribitzer-Stull. Nos preguntamos aquí si la noción de "tonalidad asociativa", sugerida por Robert Bailey, puede contribuir a la crítica de la canción. Para responder a las preguntas planteadas, se concilian la revisión bibliográfica, la contextualización y los datos obtenidos a través de la descripción de rutinas armónicas reducionistas. Finalmente, a partir de la revisión de los repertorios de concierto, de jazz y de la MPB, es claro que en la labor de cantautores como Edu Lobo y Chico Buarque resuena una conversación en la que participan diferentes músicos que resignifican las unidades musicales.

PALABRAS CLAVE: Ciclo de terceras majores; tonalidad asociativa; teoría y crítica de la música popular

1. APRESENTAÇÃO

Em 3 de junho de 1711 partiu uma frota do porto de Brest, na França, rumo à Baía de Guanabara. Trata-se da companhia de *Monsieur* Duguay-Trouin, comandando um assalto ao Rio de Janeiro (Duguay-Trouin 2003:142). Duguay-Trouin (2003:148-164) conta que seu exército instalou-se em terra e iniciou as batalhas armadas e tentativas de negociação com o governador do Rio de Janeiro, que, sobrepujado, teve de ceder (Duguay-Trouin, 2003:163-164).

Já em 1985, sob direção do ensaísta e dramaturgo Augusto Boal, estreou o musical "O Corsário do Rei", cujas canções são fruto da parceria entre os cancionistas Edu Lobo (1943-) e Chico Buarque de Hollanda (1944-). O musical se passa no começo do século XIX, em um bar no cais da Baía de Guanabara. Certo dia uma frota chega ao cais com desejo de comércio e festa. "Teatro é festa!" (Boal, 1985, p.19), então os frequentadores do bar preparam uma peça para receber os comerciantes.

Esta peça retrata alguns episódios da vida de Duguay-Trouin, dentre os quais está seu ataque a um navio inglês, que o levou à prisão na Inglaterra. Nancy, sua cercereira, era uma bela moça responsável pela boa aparência dos prisioneiros frente à corte e, buscando alguma forma de escapar da sua sentença, o corsário tenta seduzir Nancy cantando o "Chorinho da Abordagem" que, assim como outros ícones da *MPB*, ganhou vida própria como a exitosa canção "Choro Bandido".

2. DAS CONVERSAS ENTRE O PLANO TONAL DE "CHORO BANDIDO" E O PERCURSO DO CICLO DE TERCEIRAS MAIORES EM OUTROS CENÁRIOS E REPERTÓRIOS

No plano tonal de "Choro Bandido", a partir das *leadsheets* publicadas por Edu Lobo (Chediak, 2009:64; Lobo, 1994:115-119), destaca-se o caminho harmônico percorrido por mediantes: do tom original, C:, para a região da mediante, E:, para a região da mediante da mediante, G#:.[1] Tal caminho aproxima-se daquilo que Bribitzer-Stull (2006a) trata como o "Complexo Ab-C-E".

> Como, no uso comum, Ab e E eram os *tons* [acordes, regiões ou tonalidades] mais distantes de C [na música centro-européia do século XVIII], as suas associações estavam entre as mais poderosas. Embora nunca tenha sido fixado um significado exato para essas associações, que, de resto, não são aplicáveis para qualquer obra, existe evidência de tendências expressivas gerais: Ab [4 bemóis] está ligado ao sono, trevas e morte, enquanto E [4 sustenidos] está associado a transcendência, espiritualidade e ao sublime. Assim, podemos conceber os Ab e E do século XVIII como pólos tonais dramáticos negativos e positivos a partir do centro C. O desenvolvimento do uso de E como uma tonalidade erótica no século XIX enriquece a oposição entre E e Ab através da criação de uma antítese [da teoria freudiana] *Eros* [conjunto de *pulsões de vida*]-*Tânatos* [pulsão de morte] (Bribitzer-Stull, 2006a:169).

Este e outros aspectos possibilitam a aplicação do conceito de "tonalidade associativa"[2] na apreciação crítica desta canção. A leitura combinada, "Choro Bandido", "Complexo Ab-C-E"

1 A noção de "região" tonal que perpassa todo o presente texto está ancorada na conhecida proposição de Arnold Schoenberg (1874-1951): "O conceito de regiões é uma conseqüência lógica do princípio de *monotonalidade*. De acordo com esse princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. [...] Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original. [...] Adquire-se, assim, a compreensão da unidade harmônica no interior de uma peça (Schoenberg, 2004:37).

2 Por "tonalidade associativa" compreende-se 'um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico' (Bribitzer-Stull, 2006b:322). Trata-se de uma noção sugerida pelo musicólogo estadunidense Robert Bailey (1985) em seus estudos sobre a música de Wagner. Para ilustrar

e "Tonalidade Associativa", desvela um diálogo entre Edu Lobo, Chico Buarque e demais músicos que, repetindo e conservando-as, tiraram *efeitos* das célebres "vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas" (Kopp, 2002).

Bribitzer-Stull (2006a:170-174) nos fala que estes *efeitos* são culturalmente construídos desde o século XVIII e destaca dois fenômenos por trás deles: o "*Dó-centrismo*" e o *temperamento*. O musicólogo comenta o "*Dó-centrismo*" a partir de Ernst Kurth, que descrevera dó maior como ponto de partida para o desenvolvimento sensível, considerando de que os estudantes são iniciados pela escala de dó maior, de teclas brancas, sem alterações cromáticas. Assim os *efeitos* das tonalidades dependem das suas diferenças em relação a dó maior (Kurth apud Bribitzer-Stull, 2006a:170).

Sobre os temperamentos, o sistema mesotônico de temperamento favoreceu relações entre regiões tonais e afetos. Como nos disse Hora (2004:17), "A afinação mesotônica utilizada pela habilidade do compositor resulta em mais um recurso composicional expressivo". Bribitzer-Stull (2006a:174) argumenta que tal *recurso expressivo* ressoou na atribuição de *efeitos* a tonalidades no repertório europeu dos séculos XVII e XVIII comentando as obras *Così fan tutte* (1790), de Mozart, e *Tannhäuser* (1845), de Wagner.

No final do segundo ato de *Cosí fan tutte*, C: é a região tonal principal e está associada à estabilidade, ao ponto de partida da trama[3]. As regiões tonais de Ab: e E:, por sua vez, remetem a afeições opostas. A região de Ab: associa-se a morte, noite e traição[4], enquanto a região de E: associa-se a pulsões excitantes, paixão e desejo (Bribitzer-Stull, 2006a:174-175)[5].

Bribitzer-Stull (2007:29) aponta que no segundo ato de *Tannhäuser* há um dueto amoroso na tonalidade de Ab maior. Na seção central do dueto a região da dominante (Eb:) é atingida e Elizabeth canta seus lamentos pela ausência de Tannhäuser, insinuando *desejos secretos* por ele ao passo que o plano tonal atinge a região de E: (enarmonia de Fb:, região da Napolitana de Eb:), novamente associada ao amor sensual, o "*Venusberg*" (Millington, 1995:478)[6].

Outro musicólogo que nos auxilia em torno do *ciclo de terças maiores* é Richard Taruskin (1996) que, em um trabalho sobre a música de Stravinsky, comenta a construção histórica do *ciclo* na música de Beethoven, Schubert e Liszt, e também seu uso e seus *efeitos* em compositores como Glinka, Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov, alcançando o universo de Stravinsky.

Taruskin (1996:260-262) faz referência à abertura da ópera de Glinka *Ruslan e Lyudmila* (1842), em Ré maior. Nela o *leitmotif* do feiticeiro Chernomor atinge, em três compassos, as três tônicas do *ciclo* (D, Bb e F#). Este trecho destacou-se e tornou-se um protótipo, associa-

a noção, Millington (1995) resume algumas das "associações" (entre harmonias e elementos dramáticos) reconhecidas por Bailey: "O uso 'associativo' da tonalidade [...] evidencia-se em *Lohengrin*. O personagem principal e a esfera do Graal são representados por Lá maior [...]. [Para criar contraste Wagner] posiciona o Lá bemol maior (e menor) de Elsa contra o Lá maior de Lohengrin, de tal forma que é obrigado a executar hábeis – se bem que inquestionavelmente eficazes – manobras para equilibrar as duas tonalidades. [...] [Em Láb maior, Elsa canta], mas a sua antecipação da chegada de Lohengrin [...] eleva a tonalidade em um semitom: é um momento de transfiguração, no qual a música espelha graficamente a expressão radiante que toma o rosto de Elsa. Lá maior é então estabelecido firmemente como a tonalidade de Lohengrin [...] mas quando Lohengrin entra na esfera de Elsa, oferecendo-se como seu defensor, a música desliza de volta para Lá bemol, retornando prontamente para o Lá quando Elsa o reconhece como seu protetor. O relativo menor do Lá maior de Lohengrin é o Fá sustenido menor, que é a tonalidade primordialmente associada a Ortrud e seus maléficos atributos (Millington, 1995:323-324).

3 Mattheson (1713) descreve a tonalidade de dó maior como "não estranha"; Rameau (1722) diz que a tonalidade é adequada para canções de passatempo; Vogler (1798) nos fala que é uma tonalidade de "pouco recurso".

4 Schubart (1806) associa a tonalidade de Lá bemol maior a "morte, putrefação".

5 Quantz (1752:203) diz que a tonalidade de Mi maior "expressa bem o afeto de amor"; Vogler (1779) associa a tonalidade de Mi maior ao *fogo* do amor e da paixão.

6 Bribitzer-Stull (2006a:174) aponta o estudo Gilliam (1991:68) que, ao abordar a obra de Richard Strauss, discute com mais profundidade a associação da região de Mi maior ao erotismo.

do a personagens e situações assustadoras por artistas como Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky (Taruskin, 1996:261).

A Wanderer Fantasie (1822), "certamente a composição de Schubert mais repleta de relações de terceira", também é comentada por Taruskin (1996:263). A peça é composta de quatro movimentos que *caminham*[7] pelas tônicas do *ciclo de terças maiores*: o primeiro movimento inicia em C:, que define a tonalidade da obra. O segundo movimento inicia no diatonismo de E: e termina efetivamente nesta tonalidade. O terceiro movimento encontra-se na região de E:, buscando a modulação ao quarto movimento, que encerra a obra em E:.

Com o auxílio de Demsey (1996) e Porter (1999:149) destacam-se interações entre a teoria musical de autores russos como Nicolas Slonimsky, e a ênfase da *jazz theory* em assuntos que, em reconhecimento aos esforços de John Coltrane, sobre tudo no album "*Giant Steps*" (1959), tornaram-se conhecidos por rótulos como "*Coltrane Matrix*" e "*Coltrane's three--tonic system*". "*Giant Steps*" é um tema de 16 compassos que logo se consagrou como um "*locus classicus* dos ciclos de terceira" no *jazz.*

Outra composição importante para o estabelecimento do ciclo de terças maiores no repertório jazzístico é "*Countdown*", também gravado no disco "*Giant Steps*". "*Countdown*", como se sabe, refaz os quatro versos do standard "*Tune Up*", popularizado por Miles Davis (1926-1991)[8]. O ciclo de terças maiores em "*Countdown*" é explorado como um "estiramento da fórmula dois cinco" (Freitas:248-253), uma grande cadência que pretende repousar na tônica principal.

Em outro contexto, na indústria do *Tin Pan* Alley, o *ciclo de terças maiores* também é notável. "*Have you met miss Jones*" (1937), de Richard Rodgers e Lorenz Hart, é uma canção que já havia percorrido o *ciclo* mais de vinte anos antes do *Passos* de Coltrane. Na seção B desta canção, a canção perpassa todas as tônicas de um *ciclo de terças maiores* a partir da região de Bb: (subdominante do tom principal, F:). Os versos na seção A da canção, descrevem o encontro entre o personagem e *miss Jones*. Ao passo que a região de Si bemol é atingida e o *ciclo de terças maiores* é percorrido, os versos revelam os desejos amorosos do personagem pela moça.

Na canção "*All the things you are*" (1939), de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, o *ciclo* é percorrido a partir da tonalidade principal Ab:. Os versos desta canção, ambientados pela transição entre as tônicas do *ciclo*, revelam uma declaração de amor à pessoa que "*faz o solitário inverno parecer longo*". Observa-se, então, que é notável também no repertório *Tin Pan Alley* a associação do *ciclo* a afetos de *pulsões excitantes*.[9]

Aproximando-nos do campo das canções populares produzidas no Brasil, as leituras de Tatit (1996) oferecem critérios para a caracterização de uma "dicção dos cancionistas", isto é, como cancionistas brasileiros associam texto e música, e o estudo de Freitas (2014) traz contribuições referentes ao emprego dos ciclos de terceira em canções produzidas no Brasil, como é o caso de "Choro Bandido".

3. COMENTÁRIOS AO "CHORO BANDIDO"

Para efeito dos apontamentos aqui propostos, a canção foi dividida em quatro seções. A Seção 1 compreende os compassos 1-9 e versos 1-5 e 15-19. Esta primeira seção compreende

7 Freitas (2010:594-599) mapeia as referências em torno das metáforas do *caminhar* e dos *devaneios* no âmbito das escolhas harmônicas.

8 Freitas (2010:248) lista uma série de estudos acerca de "*Countdown*".

9 Freitas (2010:725-728) elenca outras ocorrências do *ciclo de terças maiores* no repertório *Tin Pan Alley*, dentre as quais "*The Midnight Sun*", "*Bess You is My Woman*" e "*If Ever I Would Leave You*", cujos versos também expressam desejos amorosos.

a prolongação[10] de um movimento harmônico "ii – V – I" que estabelece a tônica Dó maior e arremata os versos de *abordagem* da canção. Os versos 1-5 tratam da apresentação de Duguay-Trouin, que *aborda* Nancy colocando-se como um falso, e afirma que os versos de poetas miseráveis (como ele, o falso) são bons, não possuem malícia. A tortuosidade (apojaturas e aproximações cromáticas) da melodia pela qual o corsário canta estes versos figura a falsidade do corsário.

É notável a aproximação da Seção 1 de Choro Bandido ao conceito de "começo" comentado por Agawu (2012:104-105). "Começo", é a etapa retórica musical em que há o esclarecimento ou "estabelecimento de premissas" expresso por "um movimento *prolongado* I-V-(I)", que esclarece também a tonalidade principal (Agawu, 2012:104).

A Seção 2 compreende os compassos 10-16 e versos 6-9 e 20-23. Trata-se da etapa argumentativa em que, percorrendo as regiões do ciclo de terças maiores a partir do tom original (E: e G#: a partir de C:), Duguay-Trouin remete a episódios fantásticos da mitologia grega para persuadir Nancy à sua sedução.

Os versos 6-9 dizem "Mesmo porque as notas eram surdas quando um deus sonso e ladrão fez, das tripas, a primeira lira, que animou todos os sons". Almeida (2008) nos conta que estes versos evocam o mito de Hermes, deus sorrateiro que teria inventado a lira com tripas de ovelha e pele de bois roubados do deus Apolo. Duguay-Trouin pretende a seguinte analogia: ora, se o "sonso e ladrão" Hermes, mesmo roubando os bois de Apolo, construiu uma lira que "animou todos os sons", o "falso" Duguay-Trouin, mesmo sendo um corsário prisioneiro, poderia ter boas intenções entoando palavras de sedução à bela Nancy, sua carcereira.

Duguay-Trouin entoa nos versos 20-23: "Mesmo que você fuja de mim por labirintos e alçapões, saiba que os poetas, como os cegos, podem ver na escuridão". Há dois mitos gregos evocados por estes versos: o labirinto de Dédalo, construído por ordem do rei Minos para malfeitores a serem mortos pelo Minotauro, e o mito do sábio Tirésias que, foi punido por deuses com a cegueira, porém foi recompensado com o dom de *ver* o futuro. A analogia é a seguinte: mesmo que Nancy tente resistir à paixão ("fugir por labirintos e alçapões"), ele, o poeta não a perderá de vista, não a deixará resistir à paixão (Almeida, 2008).

Agawu (2012:104-105) nos fala que a "seção central" é uma seção de "menor claridade" e de "manipulação criativa das premissas". Duguay-Trouin reserva a Seção 2 da canção para,

10 A noção de prolongação (*Dehnung*) é, como se sabe, uma metáfora teórica procedente das contribuições teóricas de Heinrich Schenker (1868-1935). O vocábulo "*Dehnung*" escolhido por Schenker aparece traduzido nas ciências físicas e matemáticas como "deformação" (o comportamento de *um* material que sofre modificação mecânica), literalmente pode ser traduzido como "esticamento" (ato de estirar, distender, expandir, alongamento). Ou ainda, acentuado um pouco mais o *tronco* ou a *raiz* goethiana embutida na noção, "*Dehnung*" pode ser compreendido como "germinação" (o processo de desenvolvimento ou evolução de uma semente) ou "estirpe" (que, no sentido botânico, é aquela parte da planta que se alastra *por debaixo* da terra). Esta imagem poética da "*estrutura orgânica* (*Organischen*)" está subjacente em vários termos do vocabulário schenkeriano: *acorde prolongado*, *prolongação melódica*, *prolongação harmônica*, *método* (*meio* ou *processo*) *de prolongação*, *prolongamento de função*, *prolongação das progressões harmônicas*, *implantação*, *desdobramento ou elaboração* composicional ("*Auskomponierung*"), etc. Salzer (1990:37-39; 123-124; 165-166; etc.) explica a "Prolongação": os diferentes *acordes* de um segmento musical "freqüentemente se movem dentro de uma única harmonia ou acorde", p.ex., as vozes de um verso de um Coral de J. S. Bach realizam movimentos que "recheiam" o chamado "acorde estrutural" (ou o "acorde gramatical", ou o "acorde significante" ou ainda o "acorde de origem harmônica", algo comparável ao *Urphänomene* – o *fenômeno originário* ou *fenômeno primevo* de Goethe). "As raízes do acorde prolongado se acham no contraponto puro". "A partir desse conceito melódico-contrapontístico [...] se chegou ao reconhecimento de que o valor estrutural de *um* acorde pode prolongar-se com a ajuda de *vários* acordes". Esse "processo" resultante da "progressão linear" das vozes, que poderia ser chamado de "horizontalização do acorde" ou de "armação harmônica", confere maior expressão a "um único" acorde. Os "acordes contrapontísticos", ou seja, aqueles gerados pela condução das vozes, são "acordes de superfície" – são "uma ramificação orgânica de uma progressão harmônica de uma ordem estrutural superior" –, são acordes "subordinados" que, "circulando ao redor" ou "movendo-se dentro", intensificam e possibilitam a desenvolução (crescimento, prosseguimento, revelação gradual, desenrolamento ou "pleno florescimento") da "tônica estrutural prolongada", o "lugar de chegada" ou a "região" que "governa" o verso.

através dos mitos, justificar sua falsidade e convencer a bela moça de que não há escapatória para a paixão. Não é por acaso, que as áreas tonais atingidas nesta Seção 2 transitam pelo "poderoso" (Bribitzer-Stull, 2006a:173) *complexo Ab-C-E*: a solução tonal a associar-se com a argumentação de Duguay-Trouin deveria ser tão surpreendente e interessante quanto as imagens mitológicas evocadas. O *ciclo de terças maiores*, por sua capacidade expressiva conservada há tanto tempo na música de concerto e na música popular, é uma escolha engenhosa para arrematar esta Seção 2.

Incorporada à "seção central" de "Choro Bandido" está outra noção sugerida por Agawu (2012:116-137), o "ponto culminante". A região de G#:, que arremata o apelo de Duguay-Trouin através dos mitos gregos, aproxima-se do que o musicólogo chama de "ponto culminante", uma vez que esta "harmonia distante [...] serve para transmitir [...] algo extremo dentro de uma trajetória [...] de partida e regresso" (Agawu, 2012:118).

A Seção 3, compassos 17-24, e versos 10-14 e 24-28, que colocam a sedução do corsário e a paixão de Nancy como consequência dos mitos evocados enquanto o plano tonal retorna do ponto culminante G#: à tônica principal C:. A Seção Final, compassos 25-30, abarca os versos 29-33 que reafirmam a sedução de Duguay-Trouin e são arrematados por uma longa cadência plagal. Assim, estas seções combinadas aproximam-se do conceito de "final", uma seção que "cumpre com a obrigação harmônica exposta no *começo*" contando com "uma claridade simulada para terminar" (Agawu, 2012:104-105).

4. CONCLUSÃO

Com tais comentários, observa-se que, na canção "Choro Bandido" os versos narram a trama das funções harmônicas e que, a trilha das funções ambienta o sentido dos versos. Parafraseando Rónai (2000:18) pode-se dizer que a canção ilustra o imbricamento entre texto literário e texto musical. Nada é deixado ao acaso, as nuances do poema são "traduzidas" em acordes. Tatit (1996:11) nos relembra que o cancionista compõe, isto é põe junto, elementos diversos que podem ser descritos, enquanto métrica, melodia, versos, acordes, pré trajetos harmônicos, imagens simbolicamente pré-maturadas. Nos termos de Tatit, tais "tendências contrárias" estão "compatibilizadas" em uma só entoação.

Por fim, pode-se observar que a revisão acerca do repertório e da bibliografia aproxima a música de concerto, a música de *jazz* e a música popular produzida no Brasil, permitindo observar que o discurso traçado *entre versos e acordes* em "Choro Bandido" por Edu Lobo e Chico Buarque participa de uma conversa de longa data, de que participam diferentes músicos, harmonizadores, arranjadores, improvisadores e compositores.

REFERÊNCIAS

Agawu, Kofi. 2012. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Almeida, André Albino de. 2008. "A Mitologia Greco-Latina na Canção Choro Bandido". In: *Revista Crítica & Companhia*, vol. 4, p. 01.

Bailey, Robert (org.). 1985. *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde. Authoritative scores, historical background, sketches and drafts, views and comments, analytical essays*. New York: Norton & Comp.

Boal, Augusto. 1985. *O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bribitzer-Stull, Matthew. 2007. *Richard Wagner for the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.

_____. 2006a. The Ab–C–E complex: The origin and function of chromatic major third collections in nineteenth-century music. In: *Music Theory Spectrum*, v. 28, p. 167-190, 2006a.

_____. 2006b. The end of Die Feen and Wagner's beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. In: *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 315-340.

Chafe, Eric Thomas. 2000. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press.

Chediak, Almir. 2009. *Songbook Bossa Nova 5*. São Paulo: Lumiar.

Demsey, David. 1996. *John Coltrane plays Giant Steps*. Milwaukee: Hal Leonard.

Duguay-Trouin, René. 2003. *Memórias do Senhor Duguay-Trouin*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2014. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. In: *Per Musi*, n.29, p.125-146

_____. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 2010. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

Gilliam, Bryan. 1991. *Richard Strauss's Elektra*. Oxford: Clarendon Press.

Grey, Thomas S. 1995. Um glossário wagneriano. In: Millington, Barry (org.). *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., p. 254-270.

Hora, Edmundo Pacheco. 2004. *As obras de Froberger no contexto do temperamento mesotônico*. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

Kopp, David. 2002. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lobo, Edu. 1994. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar.

Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu-eröff- nete Orchester*. Hamburg.

Millington, Barry (org.). 1995. *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Richard Wagner*. Rio de Janeiro: Zahar.

Porter, Lewis. 1999. *John Coltrane: His life and music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlim.

Rameau, Jean-Philippe. 1722. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris.

Rónai, Laura. 2000. Poema, lied e variações: as metamorfoses de um ciclo. In: *Cadernos do Colóquio* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, v.3, n.1, p. 17-33.

Salzer, Felix. 1990. *Audición estructural*: *coherencia tonal en la música*. Barcelona: Editorial Labor.

Schoenberg, Arnold. 2004. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera.

Schubart, Christian Friedrich Daniel. 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Viena.

Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian traditions*. Berkeley: University of California Press.

Tatit, Luiz. 1996. *O cancionista*, *composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp.

Vogler, Georg Joseph. 1779. Ausdruck (musikalishcer). In: *Deutsche Encyclopaedie oder Allgemeines Real = Woerterbuch aller Kuenste und Wissenschaften*. v.2. Frankfurt.

Vogler, Georg Joseph. 1798. *Système de Simplification pour les Orgues*. Mannheim.

RITOS DE PASSAGEM: O CIRCUITO VIRTUAL DE ÁLBUNS DE METAL BRASILEIRO COMO UM MODELO DA DÁDIVA

Melina Aparecida dos Santos Silva

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutoranda pela mesma instituição. E-mail: melsantos1985@gmail.com.

O artigo examina as tensões entre gerações do metal brasileiro sobre o valor do álbum na cena musical, a partir da distribuição de álbuns gratuitos na internet. Para compor a análise, três bandas brasileiras apresentam suas posições: a da antiga geração, Korzus; a de transição, Liar Symphony; e a da nova geração, PoisonGod. Destacamos o uso de dois escopos teóricos que permitiram a análise da ação 'gratuita' e 'voluntária', e as disputas em torno de sua circulação: a) o paradigma da dádiva de Marcel Mauss; b) a reflexão sobre os ritos de passagem em contextos culturais variados, empreendida por Victor Turner.

PALAVRAS-CHAVE: Cena virtual. Dádiva. Álbuns. Metal nacional.

El artículo examina las tensiones entre las generaciones de metal brasileño sobre el valor del álbum en la escena musical, a partir de la distribución gratuita de álbumes en internet. Para realizar el análisis, tres bandas brasileñas presentan sus posiciones: de la antigua generación, Korzus; de la transición, Liar Symphony; y de la nueva generación, PoisonGod. Es de destacar el uso de dos ámbitos teóricos que permiten el análisis de la acción libre y voluntaria, y los disputas en torno de su movimiento: El paradigma de la donación de Marcel Mauss, y la reflexión de los ritos de pasaje de los contextos culturales variados, de Víctor Turner.

PALABRAS CLAVE: Escena virtual; Donación; Álbumes; Metal nacional.

1. INTRODUÇÃO

A internet "é ruim para as bandas grandes que deixam de vender um número considerável de CDs devido à facilidade de *downloads*, e fazem mais shows para compensar as baixas vendas. Boa pra divulgar bandas novas e nem sabem o que é vender muitos CDs[1]". As palavras de Dick Siebert, baixista da banda brasileira Korzus, ilustra os conflitos tanto sobre a circulação de álbuns na internet quanto sobre as formas de consumo deste produto cultural na cena musical (Straw, 1991; Bennet & Peterson, 2004). Sabe-se que as críticas sobre a distribuição de obras de metal na internet, como a ilustrada na abertura do artigo, apresenta o consumo de álbuns como um dos pilares desta cena musical (Weinstein, 2000). Esta instância é essencial para a expansão do gênero musical, ao lado dos shows ao vivo. Estes consistiam na principal forma de promoção de obras, devido ao pouco espaço midiático dado ao gênero musical, no passado. Entretanto, como o show é datado em turnês, o álbum seria a força motriz do metal[2], pois permite a reprodução dos códigos da cena musical diariamente (Weinsten, 2000).

Logo, este artigo busca compreender o debate geracional sobre a distribuição e o consumo de álbuns do gênero musical, em tempos de *download*. Enquanto grupos estabelecidos defendem o lançamento e o consumo 'clássicos' do suporte físico; bandas com poucos anos de 'estrada' têm adotado as trocas de álbuns virtuais. Três bandas foram selecionadas para compor o corpus de análise: Korzus, Liar Symphony e *PoisonGod*. Bandas escolhidas por aliarem visibilidade e respeito dos participantes da cena brasileira[3], além de representarem diferentes gerações do metal, determinadas pelo ano de formação e inserção na cena com o lançamento do primeiro álbum de estúdio.

Partimos do norte que o paradigma da dádiva, elaborado pelo antropólogo Marcel Mauss (1950), possa esclarecer questões como: "o que levou as bandas a compartilhar algo tão valioso [o álbum] para si e para a cultura do gênero?", ou "qual seria a forma de retribuição para as bandas que disponibilizam os *downloads*?". No *Ensaio sobre a dádiva* (1950), Mauss reflete sobre a formação das sociabilidades nas trocas constantes de 'dádivas' (presentes; visitas; festas; comunhões; heranças). Para ilustrar o caráter universal desse 'dar-e-receber', Mauss analisa como sociedades 'primitivas' da Polinésia, do Oceano Índico, da Melanésia e noroeste americano, distribuíam de bens entre tribos.

Justifica-se que a escolha do paradigma da dádiva como aporte teórico consiste em uma tentativa de ultrapassar a dicotomia 'gratuito vs pago', inserida no circuito de formatos digitais. Gratuidade analisada, na perspectiva de autores como Anderson, como sinônimo de "sem custo". Buscamos complexificar a questão, propondo que o "gratuito" supõe outras formas de 'remuneração'. Logo, Assim, o crescimento da economia da dádiva na internet estaria ligado ao fato de que as pessoas, constroem um sentido de pertencimento a um grupo, através das trocas de arquivos (Anderson, 2009).

No escopo teórico, citamos o estudo de ritos de passagem, do antropólogo Arnold Van Gennep, e reinterpretado pelo antropólogo Victor Turner, em que o modelo de drama social é elaborado, a partir de quatro momentos: ruptura; crise e intensificação da crise; ação reparadora e desfecho. Com este caminho, interpretamos a distribuição musical na internet como ritos de passagem para o cenário do metal nacional e para o espaço social da internet, instituindo espaços liminares na cena do metal.

1 Siebert, Dick. Entrevistado pela autora por e-mail. 2012.

2 O termo metal é utilizado para nomear as obras de heavy metal e seus subgêneros. A nomenclatura heavy metal tem sido mais utilizada pelos fãs para se referir às bandas clássicas de heavy metal britânico, surgidas no final da década de 1970 e início dos anos 1980.

3 Para conhecer a genealogia do metal brasileiro, ver Azevedo (2010), Janotti Jr (2003), entre outros.

Optamos, em termos metodológicos, por uma pesquisa com elementos etnográficos, constituída por observação das ações das bandas na internet, a partir de sites oficiais e de redes sociais; entrevistas presenciais com membros-formadores das bandas, e complementadas por questionários por e-mail. Não entrevistamos todos os integrantes por uma questão de logística. Os músicos, além de atuarem em projetos paralelos, dividem sua agenda entre os trabalhos formais, os ensaios, as turnês, o que dificultou o agendamento de datas específicas[4].

A partir de negociações com a assessoria de imprensa do Korzus realizei: a) a entrevista online com Dick Siebert, com questionário enviado por e-mail no dia 11 de junho de 2012; b) entrevista presencial com o vocalista Marcelo Pompeu, em Moema (SP), no Mr.Som Studio, no dia 29 de outubro de 2012. A entrevista com o guitarrista do Liar Symphony, Pedro Esteves, foi efetuada no dia 17 de agosto, no Masterpiece Studio, em Guarulhos (SP). Após tentativas de marcar a entrevista presencial com o PoisonGod, o vocalista Ricardo Sarcinelli preferiu ser entrevistado por Skype, no dia 26 de setembro.

2. POISONGOD: NA ESSÊNCIA DE DAEMONCRACY, UM RITUAL DE REBELIÃO

A banda da nova geração, *PoisonGod*, formou-se em 2005, no município de Colatina (ES). Em sua formação, temos Ricardo Sarcinelli (vocais), Marlon Martinelli e Carlos Alexandre Bittencourt (guitarras), Rodrigo Tesch (contrabaixo) e Guilherme Victor (bateria). Os capixabas lançaram a primeira obra, o EP Bullets, com quatro canções, no *site* oficial, em 2005. Dois anos depois, o álbum virtual *Daemoncracy* foi distribuído no mesmo local. O formato digital possui 10 faixas, e um arquivo com os motivos da 'doação', e elementos do suporte físico, como artes da capa, fotos e letras. Até o momento, não se sabe se o então novo álbum do grupo, *Insurgence*, terminou de ser gravado.

Este caráter voluntário e gratuito e, no entanto, interessado e obrigatório das trocas, que compõem as relações sociais foi analisado pelo antropólogo Marcel Mauss, na obra Ensaio sobre a dádiva (1950). Mauss, ancorado em pesquisas etnográficas feitas em comunidades primitivas da Polinésia, Oceano Índico, Melanésia e noroeste americano, ilustrou as formas que baseavam a circulação de objetos entre os nativos. O antropólogo detectou um conjunto de fatos, considerado uma das bases da criação de sociedades: as obrigações de dar, receber e retribuir.

Apesar de ter sido doado nas redes sociais, *Daemoncracy* teve altos custos de produção. "*Daemoncracy* foi um disco que custou, em torno, estamos falando de 2005, de R$10 a 12 mil. Foi um disco caro[5]". O sonho de lançar o álbum se concretizou pelo fato dos *headbangers* terem "outros empregos[6]", ou seja, os músicos financiaram por conta própria os custos de gravação da obra.

Estas manifestações sociais, como rituais, saudações e festas, estudadas por Mauss, ajudavam a construir a identidade dos grupos, visto que os participantes das trocas não eram indivíduos isolados, mas, coletividades, como clãs, tribos etc. As trocas atuavam como um "fato social total", devido a duas questões: primeiro, estas dinâmicas produziam alianças matrimoniais, políticas, religiosas, econômicas, jurídicas, diplomáticas etc; segundo, os objetos inseridos nas trocas construía sentidos simbólicos em torno das tradições e eventos históricos das tribos. E, assim, compreendemos as trocas de arquivos digitais empreendidas pelas bandas como um exemplo do modelo da dádiva.

4 Também tivemos a dificuldade de mobilidade, visto que a pesquisadora mora no Rio de Janeiro, e as bandas estão localizadas em São Paulo (SP) e Vitória (ES).

5 SARCINELLI, Ricardo. Entrevistador: Melina Aparecida dos Santos Silva. Skype, 2012.

6 SARCINELLI, Ricardo. Entrevistador: Melina Aparecida dos Santos Silva. Skype, 2012.

Desta forma, o fã recebe um arquivo com as canções, as artes gráficas, e um manifesto que especifica as razões pelas quais o grupo escolheu a internet como meio de distribuição do formato, o qual consiste em um repositório de valores do gênero musical. No protesto, há o imaginário da dádiva como uma moral afastada do mercado. "Nós acreditamos em nossa MÚSICA e em nossa integridade. Dinheiro nunca foi e, nunca será, a força motriz da banda. Nós fazemos o que amamos, mesmo se isto não nos trouxer nenhum benefício financeiro".

O tom da mensagem se justifica pelo fato do grupo ter procurado o apoio dos selos para lançar o suporte físico, e não obtiveram sucesso. Na realidade, os integrantes vivenciaram um cenário diferente do esperado. "Nossa proposta inicial também consistia no lançamento paralelo da mídia física, mas nós queríamos ter o suporte de um selo. E, nesse momento, diferente de hoje, a gente sabe que os selos estão falidos[7]".

Neste âmbito, a dádiva demonstra que não é, de forma alguma, desinteressada. Em certo sentido, as trocas revelam interesse pessoal e pelos outros, assim como pela aliança ou pela amizade (Caillé, 2002). "Mas, no fim, as coisas deram certo[8]". O resultado positivo se refere ao número de *downloads* do álbum, cujo último levantamento chegou aos 97 mil acessos. Acreditamos que com a doação do álbum na internet, o grupo esperava algum tipo de resposta do público, como reconhecimento, simpatia, emoção e, até mesmo, uma posição no circuito do metal.

Apesar de esta esfera da gratuidade e das trocas estar presente no circuito de fitas cassete e cartas entre fãs de heavy metal, desde as origens do gênero musical, percebemos que esta mesma gratuidade que baseou as dinâmicas sociais do gênero foi transferida para uma arena de disputas geracional. Logo, ressaltamos, com este exemplo, como as trocas não produzem um resultado concreto, como nas lógicas comerciais. A banda conquistou reconhecimento na cena local, com a participação em festivais regionais, e realizou shows de abertura de bandas estabelecidas, como Korzus e Krisiun, como descreveu o vocalista Ricardo: "Por mérito, por sorte, por conhecermos muitas bandas. Isso foi muito bom pra gente, porque o público do estado passou a conhecer a banda, pois nós viemos do interior[9]".

Durante a escrita, percebemos que a teoria da dádiva daria conta de parte da compreensão da ação gratuita de doar álbuns. Assim, esta análise inspira-se no modelo de drama social de Victor Turner (1980), construído a partir de estudos de ritos de passagem[10], e desdobrado em quatro passagens: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho. Assim, identificamos a distribuição musical na internet, focando-se nos casos de PoisonGod e Liar Symphony, como um fenômeno liminar, orientado por uma crítica dos modos de produção, circulação e consumo da cena musical.

3. LIAR SYMPHONY: UMA TRANSIÇÃO PARA A CENA VIRTUAL

As atividades da banda paulista Liar Symphony começaram em 1993. Contudo, o primeiro EP, Power, foi lançado quatro anos depois. Em 2000, o primeiro álbum, Affair of Honour[11], produzido pelo selo Megahard Records. Ao contrário de outras bandas, formadas na década de 1980 e 1990, que usam a internet para divulgação de dados oficiais nos sites, o LS compartilhou a discografia, com seis obras, incluindo o álbum virtual Acoustic, Alive, in Studio,

7 SARCINELLI, Ricardo. Entrevistador: Melina Aparecida dos Santos Silva. Skype, 2012.

8 SARCINELLI, Ricardo. Entrevistador: Melina Aparecida dos Santos Silva. Skype, 2012.

9 SARCINELLI, Ricardo. Entrevistado pela autora. Skype, 2012.

10 Inspirado pelo modelo da tragédia grega [começo, meio, fim] e pelos estudos de Arnold Van Gennep sobre ritos de passagem [separação, margem ou limiar, agregação].

11 Considerado pela mídia especializada, um dos melhores álbuns lançados no ano. Também distribuído no Japão.

em 2009. Assim, consideramos o grupo como de transição, tanto para a distribuição online, quanto em relação ao período de formação. Atualmente, Nuno Monteiro (vocais), Pedro Esteves (guitarras), Marcos Brandão (contrabaixo), Bruno Fischer (piano) e Alecio Rodrigues (bateria) concentram-se no lançamento do novo álbum, Before The End.

Por um lado, o formato foi compartilhado para o grupo não ficar afastado da cena, sem lançar nenhuma obra, visto que Acoustic, Alive, in Studio, não trazia composições inéditas[12]. Por isso, a gravadora Encore Records, a qual já havia distribuído outros álbuns da banda, optou por não lançar o suporte físico. Por outro, acreditamos que o *Liar Symphony*, assim como PoisonGod, ao sair da produção estabelecida do metal [contratos com selos e lançamento de suportes físicos], e sua posterior transição para a internet, passou por uma inversão do *status*, adquirido pelos paulistas na década de 1990. "Primeiro, foi um protesto por causa do valor. E, em segundo lugar, meio que uma maneira até de proteger o patrimônio. Você vê aquilo que fez com muito carinho colocado de qualquer jeito na internet[13]".

O modelo proposto por Turner (1974) demonstra que estruturas sociais, como conjunto de relações sociais estáveis, estão sujeitas a tensões. Em certos instantes, as tensões afloram, visto que situações não resolvidas da vida social se manifestam. Por isso, as estruturas sociais se revelam com maior intensidade em momentos de "antiestrutura", isto é, representando um espaço "liminar" criado pelos atores sociais. O objetivo seria lidar com as próprias contradições, conflitos, crises ou problemas não resolvidos que ameaçam as bases da estrutura social.

Neste caso, os conflitos e as contradições não resolvidos na cena do metal nacional estariam evidentes com a instauração do estado liminar das doações de álbuns gratuitos na internet. Observamos como a restrição do mercado fonográfico pressionou a criação deste estado liminar de distribuição de formatos musicais, neste cruzamento de declarações do vocalista do PoisonGod, Ricardo Sarcinelli, e do guitarrista do Liar Symphony, Pedro Esteves:

> Era um momento mercadológico e, até mundial, eu acredito, né? As portas estavam se fechando de uma forma muito rápida, e isso aí acabou refletindo naquele manifesto lá. Acabou refletindo numa coisa mais pesada, porque nós sentimos esse fechar de portas para as bandas independentes. E a gente ficou com esse sabor na boca. Sentindo essa realidade nova[14].

> Muitos dos CDs que a gente compra no mercado não são as bandas que cobram para gravar, a gravadora é que pagou o estúdio. Às vezes, ela não tem estúdio próprio, nem tem essa despesa para a banda gravar. Então, eu acho que é uma ganância. A ganância tornou o download, o MP3, o baixar música irreversível. Tá todo mundo perdido. Ninguém sabe o tão perdidos estamos... Que estamos no fim da linha[15].

Portanto, esta passagem de uma situação para outra resulta em ausência de *status*. Uma das esferas da liminaridade consiste no sentimento de *communitas*[16]. Logo, a distância, posicionada neste limiar, permite que as estruturas entre as quais os sujeitos se encontram sejam reveladas, demonstrando-lhes as convenções sociais do grupo. Desta forma, esta distribuição representaria um mecanismo liminar instituído no espaço virtual, onde, ao implantar a esfera das trocas de arquivos, os grupos manifestariam críticas culturais e sociais da produção do gênero. Em resumo, arriscamos que a cena do metal estaria inserida na

12 Compilação de versões acústicas de nove faixas lançadas nos álbuns anteriores.

13 Esteves, Pedro. Entrevistado pela autora. Masterpiece Studio. Guarulhos (SP), 2012.

14 Sarcinelli, Ricardo. Entrevistado pela autora. Skype, 2012.

15 Esteves, Pedro. Entrevistado pela autora. Masterpiece Studio. Guarulhos (SP), 2012.

16 Influenciado pelas ideias do cientista social Michael Buber, o qual a designa como comunidade, consistindo em uma 'multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescente-se, acima e abaixo), mas uma com as outras" (apud Turner, 1974, p.153)

segunda fase do 'drama social' de Turner: intensificação da crise, após a erupção de ações desafiadoras ao paradigma do grupo social.

"A gente tá nesse meio, nessa fase de transição, todo mundo sabe que não dá mais para se trabalhar como se trabalhava. Mas ninguém sabe ainda como vamos trabalhar daqui pra frente. Tamo nessa lacuna[17]". Neste ano, o Liar Symphony caminha para a reintegração aos parâmetros estabelecidos da cena musical, saindo da 'liminaridade' com o lançamento do novo álbum *Before The End*, pela Encore Records.

4. KORZUS: COMPRAR OU DOAR O ÁLBUM?

O grupo da antiga geração, Korzus, foi formado em 1983, na capital paulista, e possui 30 anos de carreira. Em 1985, o grupo foi lançado na coletânea SP Metal 2, do selo Baratos Afins, com as faixas "Guerreiros do Metal" e "Príncipe da Escuridão". Apontado como um dos atores na consolidação do metal no Brasil, seu primeiro álbum de estúdio, Sonho Maníaco, foi lançado em 1987, pelo selo *Devil* Discos.

A carreira do grupo consiste em: a) Sete álbuns de estúdio: Sonho Maníaco (1987); Pay For Your Lies (1989); Mass Illusion (1991); KZS (1996); Ties of Blood (2004); Discipline of Hate (2010) e Legion (2014); b) Três CDs ao vivo: Korzus Ao Vivo (1985); Korzus (1986) e Live At Monsters of Rock (2009); c) Um DVD oficial 'Vídeo História'. No momento, a banda está focada no lançamento do novo álbum, *Legion*. A formação do Korzus é Marcelo Pompeu (vocais), Dick Siebert (baixo), Antônio Araújo e Heros Trench (guitarras) e Rodrigo Oliveira (bateria). Quanto ao uso das redes digitais, a banda utiliza o site oficial para atualizar o público de turnês, merchandisings. Na área de *downloads,* somente os *ringtones* para celulares.

Com o Korzus, destacamos como a cena do metal representa um espaço onde os grupos buscam estabelecer regras sociais que atendam a sua visão de mundo. Por isso, a produção do gênero transita entre dois movimentos de construção deste espaço social: a ortodoxia e a heterodoxia (Bourdieu, 2009). "Porém, para uma banda que está começando, que ninguém sabe quem é, a internet é muito importante para ele colocar o disco dele para as pessoas fazerem download, e divulgar o trabalho dele para entrar no mercado[18]".

Desta maneira, Marcelo e Dick posicionam-se a partir de vivências no cenário. As dinâmicas virtuais dos downloads abriram uma brecha para que os músicos ponderassem sobre os valores da cena musical. "Para quem é estabelecido, é ruim. Para quem está começando, é bom. Fica uma interrogação, uma dúvida muito grande no que você vai, para que lado você vai pender. Eu, no caso, sinto o lance da falta da vendagem".

As tomadas de posição representam uma reação aos estímulos em torno de mudanças sociais. Estas ações inconscientes seriam uma forma de se ajustar às necessidades impostas pelas experiências do uso da internet. Na passagem a seguir, o vocalista apresenta o estranhamento sobre ação gratuita de compartilhar as obras, sem a garantia de retorno financeiro. "Vai chegar uma hora que a pessoa que ficar investindo, investindo, dando, investindo, dando, gasta e dá, gasta e dá, tem uma hora que vai ter de recuperar. Ele vai ter de mudar a postura da banda dele[19]". Para o vocalista, as bandas devem investir em obras de qualidade gráfica e sonora para que o público ao invés de fazer downloads, compre os suportes físicos.

Quanto aos shows ao vivo, uma das principais instâncias do metal, Marcelo destacou que, o que dispersa o público não são os downloads, mas a qualidade das performances. "Enquanto as bandas brasileiras não entenderem que a qualidade é o primordial não vão conseguir encher os shows. (...) A mesma coisa são os álbuns. Álbuns de qualidade, as pessoas compram um pouco

17 Esteves, Pedro. Entrevistado pela autora. Masterpiece Studio. Guarulhos (SP), 2012.

18 Ibid.

19 Pompeu, Marcelo. Entrevistado pela autora. Mr. SOM STUDIO. Moema (SP). 2012.

mais, músicas boas, as pessoas compram um pouco mais"[20]. Com a declaração do vocalista Marcelo Pompeu, observamos que a articulação dos espaços sociais 'reais' e 'virtuais' pode ser absorvida como a forma mais 'apropriada' de resolução dos conflitos sobre as dinâmicas da cena.

> Qualquer cena musical, qualquer cena social, ela só vai ter força se ela tiver movimento. O que é movimento? As pessoas irem (...) na casa dos amigos para (...) ouvir algum CD de algum artista. Ir aos shows, quando realmente o artista é competente, como no disco, para se divertir (..) .Você ficar contagiado pela música do seu artista predileto (...) Os shows também funcionam muito para troca de ideias, né? Sobre a cena, sobre música. É importante o *headbanger* estar atuando em tudo não só pelo computador, né? É importante ele estar antenado nos acontecimentos que ele tem real time na internet. (...) Mas, um detalhe: isso não quer dizer que o cara que participa, por exemplo, de um grupo, isso não quer dizer que ele seja mais *headbanger* que o outro. Isso significa que tem gente que tem mais dinheiro para ir ao show, outras não têm dinheiro. Então, vai restar a internet. Então, que seja a internet o veículo de conhecimento dele em relação ao heavy metal[21].

5. CONCLUSÃO

Nossos pensamentos iniciais destacavam que este tipo de circulação musical colidia com um dos pilares da cultura do gênero musical, ou seja, o lançamento de suportes físicos para consumo. Tentamos compreender os motivos pelos quais grupos estariam adotando esta atitude 'voluntária' que, na visão do mercado, representaria 'prejuízo'. Sabemos que os custos de produção de álbuns não são baixos. E, por isso, por que doar obras na internet mesmo sabendo que o retorno imediato com a venda da obra não estaria garantido? Por quais razões esta gratuidade, já inserida na cultura do gênero musical com as trocas de cartas e fitas cassete entre fãs de metal, entrou em uma arena de disputas com as trocas de arquivos digitais?

Encaramos o desafio de analisar a distribuição virtual de álbuns de metal nacional, a partir do modelo da dádiva, para nos afastar das diretrizes 'mercadológicas'. Logo, com o suporte teórico de Mauss, entendemos como a doação de álbuns virtuais caracteriza um presente oferecido generosamente, mesmo quando existe, no fundo, interesse e obrigação. Compreendemos como o caráter 'voluntário' e 'gratuito' e, ao mesmo tempo, interessado e obrigatório do circuito de álbuns das bandas analisadas, *Liar Symphony* e *PoisonGod*, possui como objetivos outras 'moedas de troca', como a honra, o reconhecimento e o prestígio na cena musical. Por outro lado, os *downloads* atuam como uma ponte de criação de formas de comunicação, tais como os vínculos entre os *headbangers* e as bandas, os diálogos dos fãs entre si, e as ligações das bandas - e dos fãs - com os códigos culturais da cena.

De outra maneira, identificarmos este circuito musical na internet como um fenômeno liminar, orientado por uma crítica da estrutura de produção da cena musical. Neste interim, apostamos em uma mudança nos ritos de passagem da cena. No passado, os grupos de metal eram projetados no cenário em coletâneas de selos fonográficos ou com lançamento de EPs e álbuns *split*. Hoje, as bandas reivindicam uma 'posição' na cena com o lançamento de obras na internet.

Para contrapor as ideias 'atuais' de circulação musical das bandas nacionais, articulamos a opinião do grupo da antiga geração, Korzus. Como o MP3 é "somente um novo formato, que já nem é tão novo assim[22]", Dick Siebert, baixista do Korzus, acredita que o interesse dos *headbangers* nas dinâmicas da cena continua o mesmo. "*Headbanger* de hoje é igual ao

20 Ibid.

21 Pompeu, Marcelo. Entrevistado pela autora. Mr. SOM STUDIO. Moema (SP). 2012.

22 Siebert, Dick Entrevistado pela autora por e-mail. 2012.

headbanger do passado. Tem sede de informação, gosta de ouvir tudo, de colecionar sons, bandas. E hoje usa outro tipo de ferramenta[23]".

REFERÊNCIAS

Anderson, Chris. 2009. *Free: The future of a radical price*. Nova Iorque: Hyperion.

Azevedo, Cláudia. 2010. "Metal in Rio de Janeiro 1980's-2008: An overview". In: *The Metal Void: First Gatherings*, Niall W.R.Scott; Imke Von Helden (eds), Inter-Disciplinary Press.

Bennet, Andy; Peterson, Richard A. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Bourdieu, Pierre. 2009. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva.

Caillé, Alain. 2002. "Dádiva e associação". In: *A dádiva entre os modernos: Discussão sobre os fundamentos e regras do social.* Paulo Henrique Martins (org). Petrópolis: Vozes.

Janotti Jr, Jeder. 2004. *Heavy metal com dendê:* Rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers.

Marcel, Mauss. 2001. *Ensaio sobre a dádiva.* Portugal: Edições 70.

_____. 2003. *Sociologia e Antropologia*. 3 ed. São Paulo: Cosac Naify.

Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music". *Cultural Studies*, v.5, n.3, pp.361-375.

Turner, Victor. 1974. *O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura.* Petrópolis: Vozes.

_____. 1980. "Social dramas and stories about them". *Critical Inquiry*, v.7, n.1, pp. 141-168.

Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal: The music and its culture.* Boston: Da Capo Press.

23 Siebert, Dick Entrevistado pela autora por e-mail. 2012.

ESA OBSCENA DEMOCRACIA (O EL POLÍTICO DISCURSO DE SEXUAL DEMOCRACIA)

Nicolás Masquiarán Díaz

Nicolás Francisco Masquiarán Díaz, Magister en Artes mención Musicología. Profesor Asociado en el Departamento de Música de la Universidad de Concepción, Chile. e-mail: nimasquiaran@udec.cl

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia, que busca dilucidar los contenidos políticos producidos por bandas chilenas consideradas fuera del espectro del compromiso explícito, y que musicalizaron la transición de la dictadura militar al gobierno democrático, durante la década de 1990. Se analiza el caso de Sexual Democracia, cuyo instante de gloria coincidió con el fin de la dictadura. En su música se descubren discursos que divergen de los intereses supuestamente predominantes de la sociedad; aparecen en cambio tópicos omitidos por el oficialismo, pero igualmente contingentes. Mediante este ejercicio de desenfoque sobre las músicas de consumo masivo en Chile, se delinea una cartografía alternativa, buscando superar los prejuicios contra lo comercial para instalar la pregunta sobre su verdadero influjo y relevar un repertorio escasamente investigado.

PALABRAS CLAVE: dictadura, transición, política, música comercial, Sexual Democracia.

Este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla que tem por objetivo determinar os conteúdos políticos produzidos por bandas chilenas consideradas fora do âmbito de um comprometimento explícito, que musicalizaram a transição da ditadura militar para o regime democrático, na década de 1990. É analisado o caso de Sexual Democracia, cujo momento de maior sucesso coincidiu com o fim da ditadura. Sua música apresenta discursos que divergem dos interesses supostamente dominantes da sociedade; em contrapartida, aparecem temas ignorados pelos partidos no poder oficial, mas igualmente contingentes. Através deste exercício de afastamento da música de consumo de massa no Chile, procura-se desenhar um mapeamento alternativo, buscando superar preconceitos contra o comercial analisar a sua real influência, além de pôr em relevo um repertório pouco investigado.

PALAVRAS-CHAVE: ditadura, transição, política, música comercial, Sexual Democracia.

1. SE ACABÓ EL TIEMPO DE LOS LINDOS IDEALES...

La última década del siglo XX ha sido caracterizada en Chile con el rótulo de Transición, como forma de representar los procesos cívicos y políticos que se desarrollaron entonces. El 11 de marzo de 1990 marca el fin de una dictadura de 16 años y la entrada de una nueva facción gobernante, democráticamente escogida, que asumía la responsabilidad de re-articular el país.[1] Ésta procuró marcar una conveniente distancia en relación al gobierno saliente y, por otro lado, adaptarse a los cambios estructurales que se habían amarrado mediante la Constitución de 1980. Esa ambigüedad explica parcialmente varias de las contradicciones que aparecen durante los prolongados años de gobierno de la Concertación, desde 1990 al 2010 y nuevamente a partir de 2014. Aunque no son asunto a problematizar en este trabajo, es importante señalar que sus políticas culturales han tenido una incidencia definitoria en los modos de producción y consumo simbólico desarrollados en el país desde la última década del siglo XX.

La investigación de la que hace parte el presente trabajo se sostiene en la premisa de que existe en Chile un repertorio con contenidos políticos cuyo mensaje ha sido desvalorizado y obviado. Las determinantes son varias. Entre ellas, las de mayor incidencia se generan justamente en el marco que he descrito anteriormente. Mayores antecedentes ya han sido desarrollados en el trabajo titulado "'Dime de dónde eres'. Mercado musical chileno y repertorios políticos discretos en la década de 1990",[2] de modo que me limitaré a apuntar sólo a aquellos elementos que me parecen imprescindibles para contextualizar el caso que presento hoy.

En primer lugar, la dictadura de Augusto Pinochet condujo al país hacia la adopción de un modelo político-económico neoliberalista que, en lo referente a la cultura musical, prefiguró la articulación de un mercado local que vivió una etapa de relativa prosperidad durante el decenio que nos interesa, favoreciendo la producción y circulación de repertorios endémicos en la radio y la televisión, y la proyección de algunas bandas -muy escasas- hacia un mercado más amplio, latinoamericano. Este proceso fue conducido por un grupo de sellos subsidiarios de las discográficas multinacionales que funcionaron en la ciudad de Santiago durante esta época, siempre bajo el modelo del mercado anglosajón.[3]

En segundo lugar, el asentamiento de un perfil más o menos estándar con el que la sociedad en general identifica la música social y/o políticamente comprometida, que involucra supuestos sobre producción y circulación, así como elementos discursivos y técnico-musicales, en gran medida decantados del discurso oficial sobre la identidad nacional esbozado por el oficialismo, en función de la necesidad (y conveniencia) de distinguirse de la dictadura saliente una vez retornada la democracia. En esa línea, se procuró fortalecer la relación con los movimientos sociales que emergieron en la década de 1960, y con el gobierno popular de Salvador Allende, de modo que se asimilaron algunos de sus valores, personajes representativos, experiencias y repertorios, para favorecer la idea de una relación amigable y continua entre el nuevo gobierno de turno y ese pasado histórico.

1 La coalición política denominada Concertación de Partidos por la Democracia, ha tenido una composición variable desde su fundación, el 2 de febrero de 1988. Sus pilares son el Partido Demócrata-Cristiano (DC), el Partido Socialista (PS) y el Partido por la Democracia (PPD), a los que se han sumado -y restado- otros adherentes en estos 26 años, principalmente de izquierda y centro-izquierda.

2 XVII Jornadas Argentinas de Musicología, Universidad de Cuyo, Mendoza, 31 de julio al 3 de agosto de 2014.

3 Las más importantes fueron Nuevo Rock Chileno, de EMI; Krater, de Sony Music; Culebra de BMG y Bizarro de Warner Music. La utilización de nombres alternativos implicaba, al mismo tiempo, generar una aproximación hacia el ámbito local y proteger los intereses económicos y de imagen de las casas principales en caso que sus subsidiarias fracasaran.

Si bien, como ya advertía, existen otros factores de influencia que tomaría bastante tiempo enumerar y explicar en detalle, estos dos ayudan a entender un fenómeno específico en el campo musical chileno: la idea de que las músicas comerciales de circulación massmediática están desprovistas de contenido crítico o político. O al menos, si es que este existe, parece desvanecerse bajo el peso de un rótulo tan demonizado como el de *música comercial*. Puede parecer una afirmación débil y azarosa, pero baste con observar detenidamente los intereses que despiertan estos repertorios, muy consumidos en su calidad de música pop, pero raramente considerados por su contenido o relevancia social más allá del consumo.

Esta omisión también toca a los investigadores de mi país, bien esquivos a la hora de abordar este espacio de la música nacional. Tal como reconociera un colega en una conversación de pasillo durante el último congreso en que coincidimos, algo pasa con esos repertorios que, en su mayoría, no estimulan un particular interés musicológico. Y el estigma comercial vuele a aparecer como una razón posible. Es como si, para este caso, la asociación entre contenido musical y contenido simbólico, que bien puede considerarse en el dominio de la competencia estilística,[4] se hubiese anquilosado gracias a los constructos políticos al punto de opacar la visión cuando se la dirige hacia esos horizontes.

En efecto, contra la contada producción musicológica sobre repertorios comerciales de esta época en Chile -que por cierto, se agradece-, son mucho más numerosos los estudios sobre la década posterior, enfocados en un cuestionable movimiento folk, y muchísimo más numerosos los que se remontan a décadas precedentes, aglutinados sobre las diferentes versiones de la canción de protesta de pre y post dictadura y, más recientemente, en sus repertorios comerciales. No es afán de este trabajo, pero la situación se presta para especular al respecto y suponer el sano ejercicio de una sociología de la musicología chilena...

Sin embargo, para este investigador los contenidos críticos de estos repertorios relegados aparecen claros y evidentes. En consecuencia, asumo la postura política de reivindicarlos e intentar contravenir esas convenciones que los despojan de cualquier otra intención más allá del mercadeo. Aclaro, en todo caso, que hablo de una política en el sentido aristotélico, como responsabilidad ética sobre la convivencia en favor del bien común cada vez que este ejercicio nos ayuda a comprendernos mejor como sociedad, como comunidad.

Quisiera, antes de continuar, mencionar dos situaciones que considero significativas para entender esta postura. En primer lugar, los repertorios de los que hablo sí tienen una presencia significativa en el acervo de las generaciones que los vivenciaron. Si bien esto puede atribuirse a su sostenida presencia en los medios, quisiera ser menos simplista y suponer que su arraigo obedece a mecanismos de penetración un poco más profundos y complejos. Que su participación en la construcción de una identidad generacional pasa también por el modo en que representan los valores, intereses, inquietudes y proyecciones de ese grupo social. Recordando a Frith (2001), la música que escogemos para representarnos nos provee de una experiencia trascendente de lo cotidiano, organizada por las fuerzas sociales. "Si el río suena es porque piedras trae". Por lo tanto, es importante atender a lo que esta música dice y, como me he esmerado en hacer también, lo que no llega a decir.

Ahí justamente emerge el segundo punto: la polarización vivida en Chile a raíz del último medio siglo de procesos políticos es intelectualmente castrante. Legitima casi toda intención política presente en la dicotomía entre democracia y dictadura encarnada por la izquierda y derecha oficiales. (Una minoría ruidosa, me atrevo a decir.) Al mismo tiempo cancela la mayoría de los matices intermedios, las intenciones cívicas y políticas no abanderadas,

4 Según Hatten "habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo" (citado en Hernández, 2007: 56). López Cano (2002), por su parte y siguiendo a Stefani, sintetiza y amplía los alcances del concepto, admitiendo en él toda posibilidad de asignación de sentido a través de la música o bien sobre la música en sí misma.

muchas veces evidenciadas en la ausencia de un discurso más directo, o en la evasión intencional de los lugares comunes utilizados por el primer grupo.

Esta actitud parece caracterizar a la que yo llamo "generación del hastío", conformada principalmente por quienes no vivenciaron el golpe de estado en 1973, pero crecieron observando y absorbiendo los sucesos consecuentes. Su crítica no se tiñe de colores políticos específicos, sino que acusa el desgaste de quienes los visten. Al menos desde la década de 1980 es posible encontrar muestras bien claras de desencanto hacia esa polarización, manifiesta en canciones como "Un tipo especial" de Banda 69, en clave de pop rock con aires de new wave,[5] y "Calibraciones" de Aparato Raro, en clave de tecno-pop,[6] por nombrar algunas de las que considero más señeras. Igor Rodríguez, líder de Aparato Raro, señaló en una entrevista:

> "yo era de izquierda, pero hubiera sido una pose verme marchando. Y aparte, en la universidad conocí a todos esos dirigentes que decidían y luego exponían. Eran una lata. [...] Y los dirigentes políticos de la Facultad o la universidad tampoco me convencían para nada. No eran lo que yo esperaba, no veía libertad ahí. Era un desencanto absolutamente" (Aguayo, 2012: 103).

5 Baste la primera estrofa para dejar en claro su postura: *Por qué te empeñas en creer / que si hablas de política eres más maduro. / Por qué te empeñas en creer / las tonteras que te dicen otros. / Por qué te gusta criticar / a los que piensan diferente. / Porque no tienen tu moral / o carecen de tus principios.* La acidez de su crítica toca incluso a la banalización de figuras tan emblemáticas como Víctor Jara.

6 El estribillo de la canción es bastante explícito en no conceder crédito a ninguno de los bandos políticos: *Se acabó el tiempo de los lindos ideales, / no hay más que ver a esos locos intelectuales. / O te preparas a morir en las fronteras, / o esperas en tu cuarto la tercera guerra. / Se acabó el tiempo del paraíso soñado, / no hay más que ver a esos locos almidonados. / O te preparas a morir en las fronteras, / o esperas en tu cuarto la tercera guerra.* En la versión sin censura, se reemplaza "fronteras" por "trincheras" y "almidonados" por "uniformados", entre otras modificaciones sensibles.

Es un tema extenso que en sí mismo da para un par de ponencias más, de modo que hoy me voy a centrar en un caso específico: el uso de la ironía y la parodia como representación de la realidad socio-política durante los primeros años de la banda pop-rock Sexual Democracia.

2. ESA OBSCENA DEMOCRACIA

Sexual Democracia nace entre un grupo de estudiantes universitarios de Valdivia, al sur de Chile. Pese a que llevaban algún tiempo juntos, datan los inicios de su carrera como músicos en 1988, cuando por primera vez reciben paga por sus actuaciones. Ese mismo año editan su primera producción, *Los chicos buenos,* aunque su verdadera salida a la luz pública ocurre luego de trasladarse a la capital, con la aparición del disco *Buscando Chilenos* (Alerce, 1990), placa continuada por *Buscando Chilenos 2. La venganza continúa* (Alerce, 1992) y *Sudamérica Suda* (BMG, 1993). El grupo no sobrevivió a los cambios en la escena musical que describí anteriormente. Luego de ser un fenómeno de ventas y difusión con su primer disco,[7] se inició un progresivo declive. Tras de *Sudamérica Suda* desaparecieron del espectro visible, aunque en realidad su principal autor intelectual y único integrante estable, Miguel Barriga, (auto)editó nuevos álbumes y hoy por hoy continúa realizando presentaciones bajo la denominación de El Miguel Sexual Democracia, publicitado bajo el slogan de "el auténtico rock chileno".

Su itinerario artístico más relevante se superpone al proceso de recambio del poder iniciado justamente en 1988, cuando el pueblo chileno decidió en un plebiscito sobre la conti-

7 La placa superó las 100.000 copias vendidas en el país, volumen sólo alcanzado por *Doble Opuesto* de La Ley y *Unplugged* de Los Tres.

nuidad del gobierno de Pinochet. El nombre Sexual Democracia no es gratuito. Fue tomado de una rutina humorística realizada por Barriga en la Universidad, y revela en tono irónico la conciencia sobre los procesos políticos contingentes, donde el retorno a la democracia aparecía como un horizonte atractivo y tabú. Se desconfiaba de los intereses reales de la dictadura al posibilitar su propio término, y se desconfiaba de los destinos del país al concluir un régimen represivo y monolítico.

Su música es una mezcla que ronda lo kitsch. Recoge elementos de pop, el rock, la pachanga, ritmos folklóricos chilenos y ritmos tropicales entre otros, desarrollados con una sonoridad característicamente ochentera que delata su génesis en el marco de la corriente pop-rock que se desarrolló durante la segunda mitad de esa década, aún Sexual Democracia se visibilizó en los albores de la década siguiente. Esta mixtura parece dar cuenta del proceso de cambio que atravesaba el país. Es una suerte de *collage* posmodernista donde se sincretizan la defensa de la cultura tradicional y la asimilación de las influencias más recientes, indistintamente absorbidas desde la cultura popular (del pueblo) y la cultura massmediática.

Consecuentemente, la pregunta sobre la identidad nacional, propia de un punto de inflexión tan crítico como el fin de un régimen militar autoritario, aparece clara en la denominación de su "saga discográfica" Buscando Chilenos (1990, 1992 y 1998), y en canciones como "Grandes historias de pueblos chicos", donde se describen los estereotipos de las localidades periféricas en ritmo de cumbia campesina, "El 20 a Yumbel", sobre las experiencias de religiosidad popular en clave de balada, "Dime de dónde eres", donde con un fondo de matices cubanos intentan dibujar un perfil del chileno contemporáneo, o la homónima "Buscando Chilenos", donde una supuesta guaracha-rock interpela sobre el espacio de las tradiciones nacionales en el mundo moderno. Eso sólo por nombrar algunas.

> En Chile, justamente por la dictadura, no había rock chileno. Los Jaivas se vinieron acá [Argentina], después se fueron a Francia. Y en Chile sólo estaban Los Prisioneros. [...] Y justamente a la par con Los Prisioneros, la primera banda que empezó a cantar realmente como hablábamos los chilenos fue Sexual Democracia. Y marcó un fuerte impacto, muy fuerte en mí, porque eran temas que hablaban como hablamos los chilenos, pero en serio. O sea, con puteadas, cagándose de la risa, con chilenismos, agarrando elementos del folklore tradicional. ¡Sonaba en todos lados Sexual Democracia! (Rojas, 2012, t. 3'23")

No abordan en sus discursos temas frontalmente políticos (o sea, los que tienen que ver con las dicotomías antes descritas), pero aparecen en sus canciones una serie de problemáticas que dan cuenta en tono mordaz de los problemas, situaciones y vicios que se observaban en la sociedad chilena de entonces: la informalidad, la "pitutocracia",[8] el arribismo y los problemas de género, entre otros. Es decir, interpelan a un cuestionamiento del cotidiano, de un modelo de vida cuya procedencia no se cuestiona, pero es obvia dado el contexto. En efecto, el fugaz impacto de la banda se debió al diálogo que entablaron con la juventud, basado en una reflexión sobre la realidad en clave humor que, por su sencillez, logró convertir varias de sus canciones en clásicos de fogata que aún sobreviven.

A continuación analizaremos bien someramente "Canción Pacífico Violenta", contenida en *Buscando Chilenos*. Una de las canciones más populares de la banda y probablemente el ejemplo más claro de cómo la ironía sirve de marco a un discurso político.

En términos bien generales, su humor se basa en la explotación de un sistema de relaciones. La introducción nos pone de inmediato en clave de balada romántica, con un piano que se desarrolla sobre una secuencia armónica muy característica. Los timbres que se añadirán posteriormente confirman esta naturaleza. Por otro lado, prácticamente toda la canción se desenvuelve sobre cuatro acordes: I-IV-V y VI, (hay una discreta pasada por III). No es de extrañar que fuese tan apetecida en las fogatas: su sencillez convoca. Sin embargo, lo que entrega el texto va en completa discordancia con lo musical.

8 El hábito de utilizar las influencias sociales para acceder a ciertos espacios, especialmente puestos de trabajo, o empoderarse en "cargos de confianza".

En efecto, se trata de una aguda crítica contra la violencia que ejercen las potencias, reproducida por un modelo de patriotismo que se nos inculca desde la edad escolar

> (Todos los lunes, muy temprano, / te harán cantar los himnos varios. / Con devoción mirarás la bandera, / con devoción admirarás / a todos esos héroes / que en la historia dieron la vida por ti / sin que lo pidieras.)

y que nos convierte en sus vasallos.

> (Washington pone las armas, / Moscú pone las armas, / y quieren que yo ponga la raja / para ver quién gana. / Sentados en un sillón discuten por la nación. / Ellos tendrían la razón.)

Reconoce en la violencia simbólica el germen de una violencia explícita de la que nos hace partícipes y responsables, pero se refiere a ello en un lenguaje que pasa también desde una violencia "simbólica", encarnada en frases sugestivas, interpelaciones y dobles sentidos,

> (Guerrillas de asalto, / operativos peineta. / Y quieren que yo les toque la corneta.)[9]

a la violencia explícita del estribillo, donde se invita a esos líderes mundiales a "tomar acciones" en relación a la guerra que ellos mismos promueven.

> (¡Métanse su huevá de guerra en la raja!)

La frase final da un giro reflexivo al libreto. Incluso verbalmente, ¿cuál es el verdadero insulto? Se trata de una transgresión sintáctica, el trueque ingenioso de lo previsible por un elemento sorpresa.

> (Perdón señores por ser tan grosero. / La verdad, no quise decir "guerra". / Y métanse su huevá de… en la raja.)

Por supuesto, trasladado a la realidad de la fogata, no sólo convoca su sencillez, sino la expectativa de entonar colectivamente el estribillo. Y aunque pueda pretenderse que al final todo se queda en lo humorístico, desde mi personal punto de vista habría que revisar bien hasta qué punto un discurso más explícito en sus motivos tiene tanta penetración como aquellos repertorios que, a fuerza de repetirse en las radios o de enganchar a un público con recursos poco honrosos para los escolásticos, acaban por ganarse su espacio en memoria colectiva.

Pienso que se ha desestimado el potencial crítico de la música comercial en su eficacia comunicacional. Tal como sugerí arriba, si un repertorio adquiere relevancia social debe haber mecanismos un poco menos obvios y simples para su asimilación que la mera osmosis. Permanecen porque adquieren sentido. Y aunque tal vez no motiven una reflexión inmediata, son una bomba de tiempo. Una vez asentados, tarde o temprano surgirá la pregunta sobre lo que nos dicen.

3. CONCLUSIONES

Dentro del universo de bandas que circularon en la década de los 90, existe un grupo significativo que se relaciona con su contexto histórico, social y cultural con posturas políticas ajenas a las disputas del oficialismo. Estas bandas heredan un discurso que ya se desarrollaba

9 La frase juega con el doble sentido de referirse al toque de corneta como forma de participación en la acción militar, y a la connotación sexual que reviste la frase: "corneta" es un modismo chileno para referirse al órgano sexual masculino.

desde la década anterior y lo despliegan sin conflictos serios con la nueva realidad del mercado musical, representando valores y sensibilidades ajenas a aquellas que, arbitrariamente, se construyen desde dicho oficialismo.

Entre ellas, Sexual Democracia aparece con un impacto especialmente significativo debido a las fórmulas que establece para relacionarse con su audiencia, destacándose:

A. Un sentido de identidad nacional que valoriza los elementos tradicionales, pero al mismo tiempo reconoce aquellos que, en su contemporaneidad, son valorados desde la cultura popular, yuxtaponiéndose y generando un espacio de identidad que responde a una vivencia de la chilenidad, en oposición a las construcciones ejercidas desde los espacios hegemónicos.

B. La estrategia del humor como medio de transgresión, situando su discurso textual y musical en un espacio que no encara directamente a la realidad, pero interpela al auditor a reconocerse en ella para desde ahí articular un ejercicio crítico.

REFERENCIAS

Aguayo, Emiliano. 2012. "Las voces de los '80. Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock". Santiago: Ril.

Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Villalobos, coord. Madrid, España: Editorial Trotta, p. 413-35.

Hernández Salgar, Óscar. 2007. "La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7 Nº 1. Bogotá: Universidad Javeriana de Bogotá, pp. 39-77. En http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/ [12-12-2014]

López Cano, Rubén. 2002. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Revista Cuicuilco* 9/25. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Rojas, Esteban. 2012. La experiencia barriga [Documental]. Santiago: ER Films y Ailin Producciones. En https://www.youtube.com/watch?v=M3A8IxWny58 [12-12-2014]

PREGADOR LUO: RAP NA FRONTEIRA ENTRE A MÚSICA GOSPEL E A MÚSICA SECULAR

Olívia Bandeira

Olívia Bandeira é doutoranda em Antropologia Cultural no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, onde também participou do Labcult – Laboratório de Pesquisa em Cultura e Tecnologias da Comunicação, coordenado pela Prof. Simone Pereira de Sá. E-mail: oliviabandeira@gmail.com

A música gospel brasileira firmou-se como gênero musical no mercado no final do século passado, e hoje engloba uma série de subgêneros como rock gospel, rap gospel, funk gospel, pop gospel, samba gospel, axé music gospel etc. Quando recortamos algumas dessas cenas musicais observamos que, longe de ser um gênero musical homogêneo, o gospel no Brasil possui múltiplos sentidos que são acionados pelos participantes dessas cenas musicais, tanto no lado da produção quanto no da recepção/consumo. Tendo como foco a carreira do rapper Pregador Luo, um dos mais conhecidos nomes do gênero, este texto propõe que o rap gospel é um gênero de fronteira entre a música gospel e a música secular, capaz de circular – não sem limites e tensões - entre estes dois segmentos.

PALAVRAS-CHAVE: Música gospel. Rap. Identidade.

La música gospel brasileña se ha establecido como género musical en el mercado a finales del siglo pasado, y en la actualidad abarca un número de sub-géneros como el rock gospel, rap gospel, funk gospel, pop gospel, samba gospel, axé music gospel etc. Al seleccionar algunas de estas escenas musicales observamos que, lejos de ser un género homogéneo, la música gospel en Brasil tiene múltiples significados que se activan por los participantes de estas escenas de la música, tanto en el lado de la producción como en el de la recepción/consumo. Centrándose en la carrera del rapper Pregador Luo, uno de los nombres más populares en Brasil, este trabajo propone que el rap gospel se queda en la frontera entre la música gospel y la música secular, y puede circular - no sin límites y tensiones - entre estos dos segmentos..

PALABRAS CLAVE: Música gospel. Rap. Identidad.

1. INTRODUÇÃO

Desde pelo menos os anos 1950, no Brasil, cantores e grupos que se definem como evangélicos vêm gravando álbuns que se aproximam de uma variedade de estilos musicais. Produzida principalmente por gravadoras segmentadas, ou seja, por gravadoras evangélicas, distribuída nas lojas do segmento e consumida principalmente por um público religioso, essa produção formou, para utilizar os termos de Eduardo Vicente (2008), um circuito autônomo de produção, que não passava pelas grandes gravadoras nem pela mídia de massa. Nos anos 1990, no entanto, essa produção saiu do campo restrito do religioso e se inseriu no mercado de música mais amplo, se configurando como um gênero musical conhecido como "música gospel" e que engloba uma série de subgêneros como rock gospel, pop gospel, rap gospel, funk gospel, samba gospel, axé music gospel, white metal (versão cristã do heavy metal) entre outros gêneros que aliam a música popular à música religiosa, além daqueles que preservam o idioma religioso em sua definição embora também dialoguem com a música popular em termos de sonoridades, como os subgêneros "louvor e adoração" (que em termos musicais se aproxima do pop romântico) e "pentecostal" (que se aproxima do forró). Seguinte o crescimento do número de fiéis evangélicos, neste momento, a produção se diversificou e houve um grande crescimento nas vendas de música gospel, que se tornou um dos principais gêneros também das maiores gravadoras do mercado, como a Sony Music, a Universal e a Som Livre.

Nessa configuração de mercado, é necessário salientar, a música gospel passou a ser definida por participantes da cena, por agentes da indústria, pela mídia e mesmo por acadêmicos em oposição à "música secular". Ou seja, a música gospel se insere no mercado de música popular, mas procura demarcar sua especificidade como música religiosa, pertencente à linguagem do sagrado, em relação a uma música que seria secular, que estaria no mercado para fins não religiosos ou mundanos. Portanto, quando nos referimos a "gospel", "sagrado" e "secular" neste texto, nos referimos a categorias nativas, que são utilizadas pelos participantes em seu cotidiano e, mais do que isso, que são acionadas para a afirmação de identidades e para a legitimação e deslegitimação de práticas musicais em contextos específicos.

A produção acadêmica brasileira sobre música gospel nos trouxe importantes elementos para sua compreensão. Entre os principais, elencaria: 1) a música pode ser utilizada em ações de evangelização e os músicos em vários casos se apresentam como evangelizadores; 2) mercado e religião estão intrinsecamente imbricados neste caso, compartilhando interesses mútuos e disputando outros; 3) a música gospel seria não apenas um gênero musical, mas uma cultura dos evangélicos que revelaria modos de ser e visões de mundo. Não nego nenhuma dessas noções[1]. Contudo, o que me interessa observar é como a música é utilizada pelos participantes como um elemento que ordena a vida social, no sentido dado por Tia DeNora (2000). Assim, a música gospel brasileira, embora se constitua em um segmento do mercado de música, não pode ser tomada como um todo homogêneo e a proposta que apresento é que ela deva ser observada em distintos contextos de produção, difusão e consumo. Olhar para a música gospel dessa forma nos permite perceber que as associações do religioso com diferentes gêneros da música popular colocam diferentes questões de pesquisa.

Tendo esse recorte teórico em mente, este texto se focará na relação entre gêneros musicais, partindo da ideia de que o rap gospel seria um gênero inserido entre a música gospel e a música secular, com maleabilidade suficiente para transitar – não sem limites e conflitos - entre esses dois segmentos de mercado. Parto da ideia de que a definição do gospel como qualquer ritmo da música popular ao qual é associada uma letra baseada no evangelho ou

1 Em trabalho ainda inédito fiz uma extensa revisão bibliográfica sobre a produção acadêmica brasileira relacionada à música gospel. É com base neste trabalho que elenco esses temas como centrais.

de louvor e adoração a Deus, comum em grande parte dos estudos, não é útil pra se definir o rap gospel. Por outro lado, também não é útil a afirmação presente em alguns estudos de que, como estratégia para atingir uma maior audiência e aumentar as vendas, a música gospel retiraria suas referências evangélicas diretas em nome de uma espiritualidade mais genérica, pois grande parte da música gospel, ao contrário, visa exatamente demarcar o caráter de sacro em oposição à música secular. Definir o caráter de sagrado de uma obra é mais complexo do que isso, e o caso do rap gospel nos ajuda a clarear que esse processo está em constante negociação, a partir de múltiplas instâncias que não são exclusivas do campo religioso. Para isso, utilizarei como dados principais o modo como o rapper Pregador Luo se insere no mercado de música.

Pregador Luo nasceu na periferia de São Paulo. Filho de pai DJ, começou a fazer rap antes de converter-se ao evangelho, em 1994. Possui 25 anos de carreira, 16 deles à frente do grupo Apocalipse 16, tem 15 álbuns lançados, todos pelo selo do qual é proprietário, o selo 7 Taças, e acaba de assinar contrato com a major Universal Music. Apesar de apenas recentemente ter se aproximado de uma grande gravadora, possui quase 5 milhões de seguidores na rede social Facebook e as músicas disponibilizadas na plataforma Youtube atingem também milhões de visualizações. E, significativo para este texto, o rapper circula em espaços religiosos e seculares, embora com limitações em ambos os casos, o que nos leva a questionar se no caso do gospel, diferentemente da afirmação comum de que entretenimento e religião se confundem, agentes religiosos e não-religiosos estariam em constante processo de negociação e tentativas de delimitação desses sentidos.

2. RAP GOSPEL NA FRONTEIRA ENTRE A MÚSICA GOSPEL E A MÚSICA SECULAR

A maneira como os artistas se apresentam em seus materiais promocionais e em suas redes sociais dá uma ideia das pontes que esses artistas estabelecem no mercado de música e as filiações que os legitimam como parte de certos grupos. Nos materiais do Pregador Luo, a afirmação da religiosidade do músico é clara, mas os limites que separariam a música cristã da música secular[2] não são; ao contrário, as pontes que permitem transitar entre o sagrado e o secular são visíveis. Na sua biografia oficial são mostradas as suas relações com uma série de artistas que a partir da configuração do gospel como gênero de mercado foram considerados seculares, como os rappers Emicida, Rappin›Hood, Thaíde e o grupo Racionais MC›s, os cantores da MPB Simoninha e Chorão (Charlie Brown Jr.), e os grupos KLB e Exaltasamba. São mostradas também as parcerias que o artista estabelece com profissionais do gospel como o pastor Adhemar de Campos, Cassiane, Eyshila e Fernanda Brum. É interessante notar que esses nomes, tanto os filiados ao gospel quanto os filiados ao secular, são apresentados lado a lado, sem nenhuma classificação quanto à gênero musical ou religiosidade. O artista também insere seu trabalho dentro do conjunto da música brasileira, a referência cristã aparecendo apenas uma vez em todo o release, quando são citados o teor bíblico e a fé presentes nas composições. Destaquemos aqui apenas o parágrafo do release que se refere à definição de seu estilo musical e teor das letras:

> Em seus álbuns, Luo aborda conteúdos espirituais, motivacionais e atuais. Temas como religião, política, esporte, respeito às mulheres, a valorização da

2 Aqui utilizo a oposição música gospel x música secular como categorias nativas, mas poderia também fazer pares de oposição entre música gospel e música popular, ou entre música sacra e música popular. Não cabe aqui discutir esta questão que eu discuti em outro trabalho (Bandeira 2014), mas apenas salientar que a música gospel encontra espaço muito mais na história da música popular do que na história da música sacra.

> cultura afro e latino-americana. Seus álbuns sempre trazem inovações e avaliações do momento social do Brasil e do mundo. Por ser cristão, Luo sempre utiliza porções de teor bíblico, que são a base de suas composições e de sua fé. Dessa forma, belezas e mazelas de nossa pátria e do mundo são relatadas em cima de uma sonoridade embasada pela Black Music e pela MPB[3].

Pregador Luo procura inserir sua música dentro do mercado brasileiro de música em geral, sem delimitação no campo da música gospel. Ele se insere dentro do rap em diálogo com outros gêneros da música popular como o samba, o pagode e a MPB. É assim que ele responde a uma entrevista no Portal Enraizados, site dedicado ao hip hop:

> O que você acha das "rotulações" como a do Rap Gospel?
> Não gosto! As pessoas rotulam tudo, e fazendo isso não percebem que estão segregando uns aos outros. Acho que o critério pra tudo na vida deveria ser o seguinte: gosto ou não gosto, me faz bem ou me faz mal, quero ou não quero. Dessa maneira ficaria tudo mais fácil e as pessoas não se limitariam a recusar previamente aquilo que não se deram o trabalho sequer de avaliar pra tomar uma decisão mais coerente.[4].

A recusa de Pregador Luo em classificar sua música exclusivamente como gospel encontra respaldo em instâncias de legitimação do próprio rap. Para começar, o artista estabelece parcerias com nomes consagrados do segmento, como já vimos acima. Além disso, os portais dedicados ao hip hop mostram a obra e a agenda de rappers que tematizam o evangelho da mesma forma que mostram outros tipos de rap. Pregador Luo e outros artistas e grupos cristãos como Ao Cubo, MC Loco e o grupo Manuscritos, aparecem constantemente nos materiais que promovem ou fazem a história do rap, como podemos ver nos exemplos a seguir retirados dos sites Enraizados e Rap Nacional. Em matéria intitulada "Na locomitiva, com MC Loco", o grupo Manuscritos é definido como "precursor do Rap Gospel e underground no Rio de Janeiro" e o próprio MC Loco, em sua carreira solo, como "um dos principais nomes do Freestyle no RJ"[5]; nas batalhas de rap, nas quais rappers se confrontam através de rimas, MC Loco fala de preconceito, dificuldades, Jesus e esperança em diálogo com rappers não cristãos, que podem tematizar os mesmos problemas, mas afirmar outras soluções para sair dos mesmos. No site Rap Nacional, a discografia do Ao Cubo, bem como matérias que mostram seus lançamentos, agenda e gravação de clipes não delimitam o trabalho do grupo como parte do rap gospel, mas como como parte do rap paulista[6]. No livro *Acorda Hip Hop!*, escrito por DJ TR (2007), uma das raras histórias do gênero presentes no mercado editorial brasileiro, artistas do rap gospel são inseridos da mesma forma do que representantes de outros subgêneros.

No entanto, para que essa identidade se construa, é necessário haver pontos em comum que sejam mais do que a batida, o ritmo, a sonoridade. O rap nacional - ou melhor, determinado tipo de rap nacional, pois também nesse segmento musical não há homogeneidade mas disputas entre diferentes tipos de conceituação - se agrupa a partir de uma série de construções que envolvem elementos como a voz que fala a partir da periferia, questões raciais e de gênero. Isto nos leva primeiramente a três pontos que são importantes para a legitimação do artista do rap gospel dentro da história do rap. Em primeiro lugar, a trajetória desses artistas, em segundo lugar, a performance, que envolve vestimentas e hexis corporal, e, em terceiro lugar, as letras que precisam associar o cristianismo à realidade da juventude da periferia.

3 Disponível em: http://www.7tacas.com.br/. Acesso em: 10/12/2014.

4 Disponível em: http://www.enraizados.com.br/index.php/dma-entrevista-pregador-luo/. Acesso em: 10/12/2014.

5 Disponível em: http://www.enraizados.com.br/index.php/na-locomotiva-com-mc-loco/. Acesso em: 10/12/2014.

6 Disponível em: http://www.rapnacionaldownload.com.br/?s=ao+cubo. Acesso em 10/12/2014.

A trajetória de Pregador Luo, como vimos rapidamente, é semelhante a de outros artistas do rap paulista, assim como sua performance, que pode ser observada tanto nas apresentações ao vivo quanto nas capas dos discos, materiais promocionais e redes sociais. Mas nos foquemos aqui um pouco mais no teor das letras. O próprio release de Luo nos dá pistas de que o conteúdo religioso não é exclusivo em sua obra, e que as temáticas presentes no rap brasileiro fazem parte da obra do artista, mesmo quando a qualificação dada a essa temática serve de contraponto ao conteúdo do rap em geral, como é o caso da presença das mulheres, que no caso da obra de Luo é "valorizada" – para usar as palavras do rapper - dentro de uma ótica cristã.

Agrupando as letras de suas músicas a partir de palavras-chave, destacamos a presença dos seguintes temas, além daqueles diretamente relacionados à religiosidade: periferia (também chamada de "quebrada", "favela" ou "gueto"), histórias trágicas de vida de jovens de periferia (aparecem traficantes, mulheres solteiras grávidas, jovens assassinados, presidiários e ex-presidiários, assaltantes, entre outros), crítica ao consumismo, racismo e à corrupção política, e a tematização do próprio rap. Este é definido nas letras de Luo sobretudo como um rap "nacional", uma cultura de herança africana, ligado à história da África e da América Latina mais do que à história norte-americana (embora ídolos do movimento negro deste país, como Martin Luther King, também apareçam). Esse rap se diferenciaria drasticamente do "rap ostentação" propagado pela indústria fonográfica a partir dos Estados Unidos e se filiaria à "ideologia positiva" do "verdadeiro" hip hop, aquele que traz uma mensagem que visa "educar". Os temas presentes na obra de Pregador Luo podem render uma análise rica e complexa, aqui quis apenas destacar alguns dos pontos comuns que, associados à trajetória e à performance, contribuem para a filiação deste artista ao rap brasileiro[7].

Um quarto ponto que mostra a filiação de Pregador Luo ao rap e ao gospel são os espaços por onde o artista circula. Luo está presente em uma série de eventos cristãos. Ele frequenta como expositor as feiras de mercado dedicadas ao segmento cristão e sua agenda é cheia, principalmente, de apresentações em eventos evangélicos. Nos meses de agosto e setembro de 2014, por exemplo, o rapper participou do festival Clama Bahia 2014, da Marcha para Jesus de Guarulhos, SP, do festival Canta Recife, do Louva São Paulo, da Expo Gospel Itatiaia, RJ, do Avivafest 2014 em Belo Horizonte, MG, do 6º Clamor Pela Vida de Paracatu, MG, e do Dia do Evangélico em Lauro de Freitas, BA. A agenda é similar ao longo de todo o ano. Se a participação em eventos cristãos é grande, Luo transita também em outros espaços, sobretudo aqueles do hip hop. Assim, em sua prateleira de prêmios encontra-se tanto um Troféu Promessas, evento da Rede Globo dedicado à música evangélica, quanto o prêmio Hutuz de melhor álbum no ano de 2001. Sua gravadora, a 7 Taças, também foi premiada no ano de 2002[8].

Por fim, um quinto ponto que gostaria de abordar se refere à recepção dos fãs, que se identificam com Pregador Luo em sua religiosidade, mas também no que se refere a outros conteúdos presente em suas letras e na própria batida do rap. Um estudo de recepção demandaria dados que não foram possíveis ainda levantar, mas um episódio na carreira do Pregador Luo demonstra como os sentidos são disputados também pelos fãs. Quando

7 Em sua pesquisa sobre três cenas musicais da música gospel na cidade de São Paulo (samba gospel, black music gospel e rap gospel), John Burdick mostra como uma mesma "banca" ou "posse" de rap incluem artistas cristãos e seculares e como esses artistas compartilham uma série de visões de mundo e temáticas em comum, inclusive artistas não-cristãos que inserem Jesus em suas letras. (Burdick 2013)

8 O Prêmio Hutuz faz parte do Festival Hutuz que foi realizado pela CUFA – Central Única de Favelas, entre 2000 e 2009, na cidade do Rio de Janeiro. A partir do segundo ano de realização, a categoria "Grupo ou artista solo gospel" foi incluída entre as 13 diferentes premiações. Neste ano, no entanto, Pregador Luo e o grupo Apocalipse 16 ganharam o prêmio de álbum do ano ("2a vinda, a cura"), dedicado a qualquer tipo de rap, além do prêmio dedicado ao gospel. Outros artistas do gospel ganharam prêmios em categorias não dedicadas ao segmento, como o grupo Street Dance Cristo Vive (Destaque do Break em 2005) e a própria gravadora 7 Taças (Melhor Gravadora ou Selo, 2002).

lançou a música "Eu te amo tanto", balada pop-romântica que aparece em seu nono álbum, houve pelo menos dois tipos de cobrança dos fãs: de um lado, em relação à fidelidade aos aspectos religiosos da obra e, de outro, à fidelidade do artista às supostas "raízes" do rap. O videoclipe da música publicado no Youtube, com a participação especial da cantora Viviane Carvalho, recebeu uma série de comentários, alguns elogiosos, outros de crítica. As críticas vinham de cristãos incomodados como o fato do rapper cantar uma letra de amor a uma mulher, e não a Deus, em dueto com uma cantora que não é a sua esposa, mas rendeu também críticas de pessoas que achavam que ele estava se afastando das batidas e letras do rap em direção a uma sonoridade "pop", "comercial". Para circular no rap e no gospel, portanto, os artistas precisam seguir uma série de regras que fazem parte de ambas as cenas musicais.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a maior parte dos autores define música gospel como qualquer ritmo da música popular utilizado como estratégia de evangelização, vemos que nem todos os gêneros são igualmente aceitos em todos os lugares. No caso do rap, vimos que, se Pregador Luo pode ser inserido tanto na música gospel quanto na música secular, no entanto, sua circulação em ambos os espaços é também limitada. Vamos nos ater aqui apenas ao meio religioso. Enquanto artistas de subgêneros como o rock gospel, o pop gospel, o pentecostal e o louvor e adoração têm suas agendas voltadas principalmente para eventos que acontecem dentro de igrejas, muitos deles dentro de cultos comandados por pastores, Luo e outros expoentes do rap gospel mais dificilmente se apresentam em cultos, mas sobretudo em festivais, festas e shows realizados por produtores de eventos evangélicos e prefeituras. Por outro lado, ao se apresentar nesses espaços de entretenimento, Luo procura disputar a visão institucional sobre o sagrado ao afirmar que aqueles momentos não seriam só de diversão, mas também "cultos" nos quais a presença de Deus estaria sendo evocada. Os motivos para isso precisam ser melhor estudados, mas gostaria aqui de apontar algumas hipóteses, para finalizar o texto.

Em primeiro lugar, o teor das letras, que une ao cristianismo teor social e político, fortemente centrado nos problemas e demandas da juventude de periferia. Em segundo lugar, o próprio ritmo, que pode ser em alguns círculos considerado inadequado para o louvor e a adoração, elementos que fazem parte do culto. Em terceiro lugar, a performance que privilegia a figura e a fala do rapper, em detrimento do conjunto da comunidade de fiéis. Mesmo em igrejas que possuem um ministério dedicado ao hip hop, o rap aparece de forma subsidiária no culto, como uma apresentação musical, e não comanda a maior parte do ritual, dedicada ao louvor e à adoração através de músicas cantadas por toda a audiência. Em quarto lugar, os condicionamentos que fazem parte das trajetórias de vida dos próprios artistas do segmento e que contribuem para levá-los a diferentes trajetórias artísticas. Em quinto lugar, por fim, a aceitação ou rejeição do rap diante da sociedade mais ampla e da música popular em geral. Em relação a este quinto ponto, é interessante notar que enquanto a música gospel entrou no Dicionário Cravo Albin da MPB desde sua primeira edição impressa, em 2006, os rappers que tematizam o evangelho não entraram; aliás, o rap também, assim como o funk, estão de fora da versão impressa e só aparecem timidamente, na ampliação online do dicionário, feita posteriormente.

REFERÊNCIAS

Albin, Ricardo Cravo. 2006. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu.

Bandeira, Olívia. 2014. "Música gospel: aproximações e conflitos entre o sagrado e o secular". Trabalho apresentado na 29º Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

Burdick, John. 2013. *The color of sound* - Race, religion, and music in Brazil. New York/London. New York University Press.

De Nora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

DJ TR. 2007. *Acorda hip hop*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Vicente, Eduardo. "Música e fé: a cena religiosa no mercado fonográfico brasileiro". *Latin American Music Review*, vol. 29(1), 2008, pp. 29-42.

LOS LENGUAJES EN CRUCE EN LAS PRODUCCIONES DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA: ANÁLISIS DE LA SUITE PARA BALLET DE EDUARDO ROVIRA

Paula Mesa

Graduada por la Universidad Nacional de La Plata en el Profesorado de Armonía, Morfología y Análisis Musical y en la Licenciatura en Composición. Docente investigadora desde el año 1995, ha estrenado varias de sus obras, algunas de las cuales han sido premiadas. Como cantante de tango ha realizado giras nacionales e internacionales, dictando a su vez seminarios sobre análisis e interpretación del tango. Actualmente está finalizando el Doctorado en Arte Contemporáneo en la UNLP (Argentina). Contacto: paumesa@netverk.com.ar.

Partiendo del estudio de caso de la Suite para Ballet de Eduardo Rovira, en este trabajo me propongo analizar la propuesta musical de este compositor, entendiendo que sus obrar representan puentes o cruces entre el tango y la llamada música docta, o académica. A su vez, me interesa analizar sus características estilísticas y las relaciones con el contexto de producción como modo de comprender una manera de componer que se ha dado en todo el continente latinoamericano.

PALABRAS CLAVE: análisis musical, cruces estilísticos, tango.

Com base no estudo de caso da Suite para Ballet de Eduardo Rovira, este trabalho pretende analisar a abordagem musical deste compositor, entendendo que suas obras representam pontes ou cruzamentos entre o tango e a chamada música acadêmica. Por sua vez, me interessa analisar suas características estilísticas e as elações com o contexto de produção, como forma de compreender uma maneira de compor e escrever que se mostra presente em todo o continente latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: análise musical, cruzamentos estilísticos, tango

1. INTRODUCCIÓN

Al abrirse la convocatoria para la presentación de simposios, comenzamos a intercambiar conceptos, ideas, propuestas entre Herom Vargas, Álvaro Menanteau y yo. A partir de una mesa que compartimos en el congreso de Caracas tuvimos la idea de intentar plantear un simposio que hable sobre la música popular latinoamericana desde la mirada del compositor. Este espacio apuntaría a estudiar las propuestas de músicos latinoamericanos que representen en sus obras puentes o cruces con otras músicas (como la música docta, la música étnica, la música experimental, etc.). A su vez, nos interesaba observar y analizar las obras de los músicos y compositores de América Latina, sus características, las relaciones con el contexto de producción apuntando a construir un panorama latinoamericano que nos permitiera conocer a los diferentes compositores y a sus obras dentro del marco denominado como fusión.

Observamos entonces, a lo largo de la historia de Latinoamérica, que en estas idas y venidas de producciones artísticas entre el "nuevo" y el "viejo" continente se han desarrollado diferentes resignificaciones y cruces de lenguajes. Hacia finales del siglo XIX se desarrolló en varios de nuestros países una corriente denominada Nacionalista (término ya utilizado en Europa), yes así como compositores de formación erudita produjeron obras en las cuales *desde lo académico iban hacia lo folclórico y/o aborigen*. Podemos mencionar, en el caso de Chile, a Pedro Humberto Allende Sarón; en Brasil, a Heitor Villa Lobos; en Argentina, a Alberto Williams, López Buchardo, Gianneo, Aguirre y Ginastera, entre otros. Por otro lado, tenemos a aquellos músico-compositores que se forman dentro del campo de la música popular, con sus reglas y sus modos de producción (por eso hablo de músico-compositores) y que, en forma paralela, desarrollan estudios académicos que luego vuelcan en sus propias producciones.

En este segundo grupo de artistas se sitúa la obra de Eduardo Rovira. Partiendo entonces de estas ideas, desarrollaré dos áreas de análisis: el contexto en el cual surge y se desarrolla la obra compositiva de Eduardo Rovira y el análisis del primer movimiento de la Suite para Ballet.

2. MARCO TEÓRICO DE LA PROPUESTA

La obra, como definiría Kusch, "surge de las características de su entorno, comparte un código, una historia y un presente teniendo sentido propio, si la obra representa realmente a una cultura con identidad" (1976:34). En el congreso de la IASPM-AL del año 2012 se desarrolló el simposio "Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas" con la evocación de la figura de Rita Segato, quien plantea el hecho de que lo local y lo global no deben ser entendidos como espacios en tensión sino en interacción. Se trata, dice ella:

> de la intersección de dos estructuras: una de circulación global de bienes y grupos humanos a través de los canales de un circuito establecido de poder y prestigio definido por el diferencial de modernidad de las naciones; y la otra marcada por la configuración local de alteridad, que opera como matriz receptora de esos bienes y grupos que ingresan al horizonte de la Nación (Segato 2007: 186).

En este sentido ¿es posible analizar la producción de Eduardo Rovira desde la interrelación entre el espacio local y el espacio global? Considero que en la obra compositiva de Eduardo Rovira, confluye la influencia afro y criolla del tango, con su formación dentro del ámbito de la música académica, estas características son observadas a su vez en la obra compositiva de varios compositores latinoamericanos referentes de nuestra actualidad.

3. BREVE HISTORIA

> Cuando surge un nuevo saber, la creación artística genera a su vez un nuevo saber. Dado que el arte es cambio y transformación, cuando se quiere conocer hay que ver la razón, el origen de esos cambios. Es necesario estudiar y analizar al artista inmerso en esos cambios. (Zátonyi, 2009)

Eduardo Rovira nació en Lanús, el 30 de abril de 1925. Según relata su hijo, fue autodidacta y amante de la música clásica.Fue bandoneonista y, en algunos casos, arreglador de las orquestas en que participó. Comienza en 1934 con la orquesta infantil de Francisco Alessio, continuó con la de Vicente Fiorentino en 1936 y en forma paralela desarrolló su actividad, ya como profesional, en Radio Splendid. En 1937 forma su primer grupo, el cual tiene una breve duración. Se presentan principalmente en bailes y realizan algunas actuaciones en Radio Belgrano. En 1939, con 14 años, ingresa a la orquesta de Florindo Sasone, con la que realiza su primera gira por el interior del país. Para este momento había comenzado a perfeccionarse en el estudio del bandoneón con Alberto Requena y un tiempo después amplió su formación musical tomando clases de armonía con Pedro Aguilar. Tenía 15 años.

Pedro Aguilar fue su maestro hasta el día de su muerte. Lo introdujo en los conceptos de forma, contrapunto y las vanguardias del siglo XX. Según relata el músico en un breve currículum escrito de su puño y letra, "a este maestro quisiera expresar mi eterno agradecimiento puesto que mi obra, de tener algún valor, se debe a su talento para la enseñanza" (Rovira, 2/f).

En 1941 siguió trabajando con la orquesta de Antonio Rodio, participando brevemente en 1943 en la orquesta de Orlando Goñi. Durante los años 1944 y 1945 se sucedieron las orquestas de Miguel Caló, primero, y Osmar Maderna, después. En 1947 se radica en Montevideo por todo un año, comenzando su trabajo como arreglador en la orquesta de Juan Esteban Martínez (Pirincho). El año 1949 lo encuentra como director y arreglador de la orquesta del cantante Alberto Castillo.

En 1951 ingresa a la orquesta de Roberto Caló como pianista. En esta década que comienza conformó sus primeras orquestas, con las cuales desarrolló una continua actividad. Entre 1951 y 1952 forma una orquesta para actuar en Radio Splendid. Entre los años 1953 y 1956 realiza una gira por Portugal y España. Participó luego en la orquesta de José Basso y, en 1956, es convocado por Alfredo Gobbi, al cual admiraba y al cual le dedica dos tangos: "El Engobbiao" y "A don Alfredo Gobbi".

Entre los años 1957 y 1958, con su propia orquesta, actúa acompañando a Alfredo del Río y José Berón. En 1959 conforma el octeto La Plata como arreglador e intérprete, formación que marcará gran parte de su carrera futura. En 1960 forma su conjunto de Tango Moderno, en donde comienza a plasmar una estética personal y renovadora para la época. Estaba conformada por un solo bandoneón, que ejecutaba Rovira, Osvaldo Manzi al piano, el primer violín a cargo de Reynaldo Nichele, los otros violines eran interpretados por Ernesto Citón y Héctor Ojeda, Mario Lalli en viola, Enrique Lannoó en violoncello y, en el contrabajo, Fernando Romano; posteriormente participarán de la misma Atilio Stampone y Nichele.

4. SU MÚSICA

El momento en que decide radicarse en la ciudad de La Plata es un período en el cual el tango ha comenzado a declinar poco a poco dentro de las preferencias del consumo de la gente. Las grandes orquestas que habían marcado tendencia en las décadas de 1940 y 1950 comienzan a disolverse por ser poco rentables y se proponen formaciones más pequeñas, emparentadas con la orquesta típica, o ampliadas incorporando ya al violoncello y densificando la fila de violines. Rovira consigue un nombramiento como director del Teatro Argentino de

La Plata y luego de un breve período frente a esta institución es nombrado con el cargo de arreglador de la Banda de la Policía de Buenos Aires.

En entrevistas realizadas a sus familiares y músicos allegados, un tema es el que une a todos al hablar de Rovira: su vida era su música. Pedro Cochiararo, a quien le dedica sus conciertos para oboe y dos oboes y orquesta, habla de un personaje complejo. "Con Mancuso –dijo– le regalamos su primer oboe y además lo ayudábamos a comprarse las cañas" (Cochiararo 2008). Su primo hermano, en otra entrevista, cuenta con detalles la época en que tuvo que darle trabajo como cajero en su carnicería porque no le alcanzaba lo que ganaba con el tango para poder mantenerse. Ese apasionamiento que tuvo con su único amor lo llevo a componer tanto tangos como obras académicas para solistas, grupos de cámara y varias obras orquestales. Analizando su trabajo, uno observa esa necesidad de indagar en elementos nuevos que va aprendiendo en sus clases con Alessio. De hecho, su tango sobre una serie dodecafónica es parte del anecdotario que lo encuentra aplicando los conocimientos que va adquiriendo.

A estas circunstancias económicas y del entorno sociocultural del tango en esta década se suma su interés por innovar y por seguir perfeccionando sus conocimientos en instrumentación. Según las entrevistas realizadas a músicos que tocaron en la banda bajo su dirección, Rovira la utilizaba como *campo prueba*, pues proponía ampliar el repertorio tradicional de las bandas incorporando por ejemplo composiciones académicas de su autoría y arreglos de tangos propios.

Ya en un trabajo anterior presentado en el congreso de la IASPM-AL realizado en Caracas en el año 2010, hago referencia a sus producciones musicales en este período; parto de la idea de entender el contexto en que esta obra fue realizada, dado que en concordancia con las ideas de Leonard Meyer considero que "lo que se observa –los datos– es el comportamiento culturalmente cualificado de seres humanos en circunstancias históricas y culturales específicas" (Meyer 2000, en García 2009: 96).

Partiendo entonces de este contexto histórico y social, me interesa ahora abordar un nuevo análisis sobre la única obra conocida que escribió para ballet: la "Suite para ballet", incluida en *Tango Buenos Aires*, de 1962.

Esta Suite fue escrita en el año 1958, pero recién fue estrenada en versión concierto interpretándose cuatro de sus movimientos en el año 1962. Llega al disco por gestión de Néstor Parula. Fue compuesta sobre los textos de Fernando Guibert.

Conforman la agrupación Tango Moderno: Hugo Baralis, Ernesto Citón y Héctor Ojeda en violines; Mario Lalli en viola; Enrique Lanoo en violoncello; Fernando Romano en contrabajo; Leopoldo Soria en piano y Eduardo Rovira en dirección, arreglos y bandoneón.

Rovira tenía la idea de que fuera estrenada con coreografía de Óscar Araiz. Por desgracia, aunque el coreógrafo sigue intentando estrenarla y Marta Minujin se ha ofrecido a hacer la escenografía, la ausencia de la partitura general está haciendo que sea imposible que su estreno se realice. Esta suite fue ejecutada una sola vez en versión concierto, en el auditorio de la Facultad de Medicina de la UBA.

Desde el punto de vista compositivo, hay elementos que caracterizan el estilo *Rovira*. Uno de esos elementos es el eclecticismo. Según Manolo Juárez, "esa desprolijidad a la hora de componer, tanto en el plano formal como en la construcción temática, es su sello característico".

La yuxtaposición de elementos heterogéneos que observamos en el primer cuadro de la suite llamado *Pasos en la noche* es un procedimiento compositivo que aparece de forma recurrente en sus obras. En el comienzo, un marcado del pulso por parte de todos los instrumentos, simula la idea de los pasos. Se suma posteriormente un primer plano melódico que mantiene ese marcado casi estático, por el poco movimiento melódico del primer plano. Aparece luego, por yuxtaposición, un nuevo motivo secuenciado, desarrollado principalmente por el piano con contracanto de las cuerdas. Nuevamente por yuxtaposición, el bandoneón presenta un nuevo tema con direccionalidad descendente, al contrario de lo que sucedió anteriormente en la secuencia que era ascendente.

Esta breve aparición solista del bandoneón funciona como un breve puente hacia un nuevo tema, esta vez interpretado por las cuerdas, y nuevamente plantea una secuencia a la que se va a sumar el piano cambiando la articulación. Bandoneón y contrabajo cambian el tempo y el carácter con una breve referencia temática a uno de los motivos anteriores. Plantean en este momento una pausa dramática que lleva a una cita de su tango "Sónico". Esta cita va a aparecer varias veces en el primer movimiento. Una nueva sección temática cantábile a cargo del violín desarrollando un rol solista destacado finaliza en una nueva cita al tango "Sónico", esta vez en otro modo y con una función de *eco*. Prosigue un motivo fugado a 4 voces que desemboca en la reexposición de *los pasos* del comienzo. Esta reexposición es casi textual y prepara, mediante un ritenutto extenso, la coda final.

5. CONCLUSIONES

Las características innovadoras en su música parten de la estructuración de su discurso por momentos a modo de *collage mediante la yuxtaposición* de elementos heterogéneos. El eclecticismo que demuestra en el modo en que se interrelacionan los diferentes elementos del lenguaje musical le ha dado a su música un sello distintivo. A su vez, mantiene del tango por ejemplo esa esencia en el fraseo de la interpretación, en el marcado del bajo, en la estructuración melódica, en la utilización de la orquesta típica como anclaje tímbrico en este nuevo lenguaje.

La lógica de este discurso surge de la propia obra y no de algo estructurado anteriormente; es un modo de salirse del modelo preestablecido. Se trata entonces de romper jugando con la idea de imprevisibilidad. Esta ruptura de la previsibilidad se observa, por ejemplo, en el análisis formal, pues la forma surge del cambio del material temático contrastante. Presenta secciones irregulares. Otro elemento característico es el modo en el cual utiliza los silencios; el silencio aparece como interrupción del discurso, como final abierto, suspensivo. No lo usa como cierre de secciones con cadencias conclusivas. Es elemento tensionante.

Según refiere Oscar del Priore: "Estaba estudiando como un loco todo el día con el violinista Pedro Aguilar y cosa nueva que aprendía, quería meterla" (2008).

Me gustaría concluir con unas frases que, según sus familiares y amigos, lo identificaban. En un reportaje para el diario La Prensa, en julio de 1969 se le pregunta qué es el tango: "El tango –responde– es una vivencia, es algo que representa la manera de vivir y sentir de cada uno». Más adelante se le inquiere sobre las nuevas tendencias:

> El común de la gente piensa que el tango no es más que una danza, algo necesariamente bailable, cuando en realidad, ése es el aspecto más pobre del tango en el terreno musical. A mí me interesa llegar a la esencia del tango, a los enlaces armónicos, a la variación de sus ritmos, al desarrollo de las frases. (Anónimo, 1969: 5)

También se lo conocía por sus comentarios áridos: "Los impedimentos que encontré para interpretar mi música son la mediocridad ambiental y la comodidad mental", cuenta Óscar del Priore en el prólogo del CD *Sónico*.

REFERENCIAS

Anónimo. 1969. "Rovira y su agrupación de tango moderno". En: *La prensa*. 11 de Julio, p. 5.

Cochiararo, Pedro. 2008. *Entrevista personal concedida a Paula Mesa.* CABA, 7 de febrero.

Del Piore Oscar. 1997 "Prólogo". En: CD *Sónico*. Buenos Aires: Aqua Records (Reedición).

Del Priore, Óscar. 2008. *Entrevista concedida a Paula Mesa.* CABA, 8 de febrero.

García, María Inés. 2009. *Tito Francia y la música en Mendoza*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Juárez, Manolo. 2008. *Entrevista concedida a Paula Mesa*. CABA, 4 de abril.

Rovira, Eduardo. s/f. *Diario*. Manuscrito publicado por su hijo en el sitio oficial. <http://www.roviraxrovira.com.ar/roviraxrovira.html> [Consultado: 8 de junio de 2009]

Segato, Rita. 2007. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zátonyi, Marta. 2009. *Entrevista concedida a Paula Mesa*. La Plata, 14 de abril. 14/04/2009

DISCOS

Eduardo Rovira y su Agrupación de Tango Moderno. 1962. *Tango Buenos Aires.* Microfón (2 LP en una caja).

_____. 1961. *Tangos en una nueva dimensión*. Track 1: Sónico

"SANTO DE CASA TAMBÉM FAZ MILAGRE": RELIGIOSIDADE E IDENTIDADE NACIONAL NA CANÇÃO DA GANGRENA GASOSA

Rainer Gonçalves Sousa

Graduado e mestre em História pela Universidade Federal de Goiás e Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Goiânia. E-mail: rainersousa@gmail.com.

O referido artigo tem como principal interesse discutir a relação existente entre a chegada e o desenvolvimento do *heavy metal* no Brasil e os debates sobre a identidade nacional da época. Não raro, diversas bandas de metal brasileiras foram associadas a um discurso de negação de suas identidades de origem em favor de um discurso poético-musical estrangeiro. Ao longo do tempo, percebemos que esse tipo de afirmação impeliu a organização de propostas musicais e letras de metal que justamente farão uma reflexão sobre a reafirmação dessa identidade local através do gênero musical estrangeiro. Para tanto, ao mesmo tempo em que realizamos uma breve historicização de tais manifestações no heavy metal brasileiro, privilegiamos o caso da banda Gangrena Gasosa, que ao se inserir em tal discussão, formula através de elementos religiosos afro-brasileiros uma posição singular neste extenso diálogo entre canção e identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Gangrena Gasosa. Heavy metal. Religiosidade afro-brasileira.

El interés principal de este artículo es la relación entre la llegada y el desarrollo del *heavy metal* en Brasil y los debates sobre la identidad nacional que había en la época. A menudo, varias bandas de metal brasileñas fueron asociadas a un discurso de negación de sus identidades de origen y a favor de un discurso poético-musical extranjero. Con el tiempo, nos dimos cuenta de que tal tipo de declaraciones impulsaron la organización de propuestas musicales y letras de metal que justamente propiciaron una reflexión sobre la reafirmación de la identidad local a través de los géneros musicales extranjeros. Por lo tanto, al tiempo que hacemos aquí un breve repaso de tales manifestaciones en el *heavy metal* brasileño, ponemos especial atención al caso de la banda Gangrena Gasosa, que al entrar en ese debate formula, a través de elementos religiosos afrobrasileños, una posición única en este amplio diálogo entre canción e identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: Gangrena Gasosa. Heavy metal. Religión afrobrasileña.

1. INTRODUÇÃO

Há muito os debates sobre a identidade brasileira se formulam em espaços de natureza diversa. Entre tantos assuntos sobre os quais os discursos identitários foram enunciados e potencializados, a canção popular de matriz urbana é uma das vertentes que ganhou visível importância. Acordes e letras foram criados e apropriados para se dizer quem é o povo brasileiro e, consequentemente, qual seria o tipo de música que estaria (des)habilitada para se poder representar essa entidade tão complexa e disputada.

Para esse artigo, tem-se como principal interesse a construção de imagens identitárias criadas pela autodenominada banda de "saravá metal", Gangrena Gasosa. Formada no início da década de 1990, esse conjunto musical carioca tem uma trajetória interessante que nos permite repensar algumas questões que historicamente foram se mostrando centrais para a consolidação do heavy metal enquanto gênero musical massivo, bem como sobre as questões suscitadas a partir de sua chegada no contexto musical brasileiro.

2. AS ORIGENS DO HEAVY METAL, SUA CHEGADA NO BRASIL E O DEBATE SOBRE IDENTIDADE NACIONAL

O heavy metal tem seu início nos fins da década de 1960. Nesse período, marcado por intensas manifestações de natureza contracultural, temos o chamado "fim de um sonho". Sonho esse em que o movimento hippie, a experimentação de drogas e a liberação sexual constituíam um conjunto de práticas mobilizadoras de uma utopia fundamentalmente abraçada por jovens de diferentes lugares, para além dos EUA e a Europa. Chegada a década de 1970, essas utopias passam gradativamente a perder força mediante o desenvolvimento de grandes crises econômicas, a permanência das guerras e o fortalecimento do conservadorismo político.

Com o simbólico fim deste sonho, há uma reorientação no cenário sociopolítico onde o poder das imagens distópicas abre espaço para manifestações culturais organizadas por uma outra gama de valores, mas ainda com evidente poder de mobilização. É nesse exato contexto que se tem a ascensão do *heavy metal* como um gênero musical dirigido em um sentido contrário ao de sua década anterior. Neste ponto, sem entrar no desenvolvimento do referido gênero, a atenção se volta para sua chegada no Brasil, retomando imagens e ideias tradicionalmente associadas ao metal e pensoando-as a partir da obra da banda Gangrega Gasosa

Em primeiro lugar, é importante dizer que a chegada do metal em terras brasileiras acontece já ao longo da década de 1970, em tempos de franca expansão do mercado fonográfico. Mesmo com as dificuldades de importação e a demora para a prensagem de edições nacionais, nota-se que os primeiros discos de metal chegam nos grandes centros urbanos do país e logo estabeleceram uma legião de apreciadores das suas diferentes variantes. Com o tempo, o consumo acaba mobilizando uma parcela dessa comunidade de ouvintes a se aventurarem, formando as primeiras bandas de *heavy metal* brasileiras.

Na medida em que começa a ganhar maior relevância em nosso cenário musical, ocupando noticiários e espaços de shows, o *heavy metal* estabelece a criação de uma série de tensões entre os que logo com ele se identificam e aqueles que o repudiam. Entre esses, a crítica, sob clara influência de debates políticos, ideológicos e culturais que visivelmente se remetem à década de 1960, se constituía no reforço de um discurso nacional-popular em que o metal é visto como gênero musical estrangeiro que desprestigia o desenvolvimento das manifestações culturais brasileiras.

Inseridas nesse dilema, as primeiras bandas de metal brasileiras também se viam, em alguma medida, internamente confrontadas por essas questões que envolviam o gosto por um gênero musical estrangeiro em terras brasileiras. Como exemplo, nota-se que nas primeiras compilações de bandas de metal brasileiras, como as coletâneas "SP Metal" encontram-se

diversas bandas que, ou tinham nomes em português – "Golpe de Estado", "Salário Mínimo", "Vírus" –, ou possuíam álbuns com canções/títulos na língua nativa – "A ferro e fogo" (Harpia), "Cidadão do mundo" (Avenger), "Cabeça Metal" (Salário Mínimo).

Até a imprensa tentava relativizar a chegada do gênero. O jornal "A Matutitna", edição de 08 de maio de 1987, trazia o anúncio de que o *heavy metal* teria chegado para ficar na cidade do Rio de Janeiro. Mas, ao construir a narrativa, preocupou-se em ressaltar a reabertura de uma casa de shows no bairro do Botafogo e realizar uma breve entrevista com Carlos "Vândalo", membro da banda Dorsal Atlântica. Entre outras coisas, o texto ressalta que o artista em questão possuía curso superior, gostava de música clássica e emite opiniões sobre a reforma constitucional que acontecia naquela época. Em certa altura, mobilizando uma das pechas dirigidas contra os "metaleiros", o repórter ressalta que tais informações sobre Carlos invalidariam a imagem de que, segundo o próprio texto da matéria, "todo músico heavy é alienado".

Por meio desse tipo de avaliação pode-se enxergar a validade da afirmação feita pelo antropólogo Idelber Avelar, ao analisar a mesma incursão do metal no Brasil, quando diz que

> Espremidos entre a moral/estética de direita e a cultura/política de esquerda, o heavy metal sempre foi intensamente interpelado por demandas contraditórias pelos dois lados, ao mesmo tempo. A história das elaborações do gênero, respostas e paródias desses ataques no Brasil ainda precisam ser escritos, mas não há dúvida de que o gênero se saiu extraordinariamente bem nessas batalhas culturais – e graças somente aos seus músicos e fãs. Encurralados entre a demanda por moral ou estética positiva e a demanda por uma cultura e política negativa, o metal atravessou essas duas avenidas e estacionou em nenhum lugar. (2003:330)

Para o autor, uma das respostas de maior importância e significado – esse chamado "nenhum lugar" – teria sido elaborada de forma distinta pela banda Sepultura, que ao longo de sua carreira foi paulatinamente incorporando os elementos do cenário musical brasileiro ao *heavy metal* que produziu desde a década de 1980. Nessa época, especialmente destacada pelo fim do Regime Militar e o estabelecimento daquilo que seria posteriormente entendido como "Década Perdida", o heavy metal seria um gênero musical significativo para muitos jovens, indo de encontro à ideia de que seus consumidores fossem nada mais do que um grupo de alienados por uma música massivamente projetada pelo mercado fonográfico.

Robert Walser (1993) nos permite entender isso muito bem quando, ao falar sobre o desenvolvimento do *heavy metal* em seus contextos culturais de origem, destaca igualmente que o metal mobiliza as atenções de uma parcela significativa da juventude anglo-saxã em um momento de presença de uma clara distopia ligada ao desenvolvimento de fortes crises econômicas e a preponderância de forças políticas conservadoras. Logo, a riqueza de "imagens calcadas em monstros e monstruosidades, ou teratológicas, como figuras demoníacas, crânios e uma série de elementos ligados à ideia de escuridão", como aponta Jeder Jianotti Junior, estabelece uma leitura crítica de um período também vinculado a perspectivas de presente e futuro nada positivas (1998:97).

De volta ao caso do Sepultura, Avelar afirma que a demanda pela construção de uma identidade nacional na canção da banda apareceu de forma revolucionária, por meio de um discurso fortemente marcado por uma dupla negação: a primeira, ligada à ideia de totalidade homogênea, pois uma imagem estável do Brasil seria impossível, já que todos os esforços anteriores ficaram marcados pela exclusão de várias facetas identitárias; e a segunda, que na condição de um desdobramento da primeira negação, incorpora especificamente as propostas estéticas usualmente interpretadas como "excessivamente primitivas" (a música de origem indígena) e "excessivamente internacionais" (no caso, o próprio *heavy metal*) para enunciar sua posição neste debate. Ao reconhecer isso na banda, o autor conclui que "pelas mãos do Sepultura, o Brasil encontrou o metal e o metal encontrou o Brasil" (2003:343).

3. A CONTINUIDADE DO DEBATE IDENTITÁRIO E O “SARAVÁ METAL” DA GANGRENA GASOSA

Apesar de reconhecer a validade do argumento levantado por Avelar, seria interessante notar que a correta leitura que o autor faz sobre o Sepultura deve também se dirigir para outras bandas que – por trajetórias muito distintas – também se “incomodaram” com a possibilidade de fazerem uma leitura da nação por meio do heavy metal. Logo, é justamente mediante essa possibilidade que, nesse trabalho, voltamos a nossa atenção para as letras e as canções elaboradas pela banda carioca Gangrena Gasosa.

Formada em uma década posterior ao Sepultura, a Gangrena Gasosa tem como marca fundamental a constituição de outras formas híbridas que tencionaram a identidade nacional com o *heavy metal*. Para além disso, a banda estabeleceu uma reflexão cujo argumento se sustenta no debate identitário por um outro viés inicial: a clara existência de “metaleiros” que – no interior do seu discurso interessado em justificar o gosto por esse tipo específico de música – comumente reproduziam uma ideia de exclusão das possibilidades musicais brasileiras. Tal ponto de vista pode ser destacado em uma entrevista de Igor Cavalera, onde o mesmo afirma que

> Nós (no começo dos anos de 1980) escutávamos *heavy metal* e *black metal* e achávamos que tudo que era feito no Brasil era uma merda. Nós não gostávamos de samba, não gostávamos de rock nacional, nós não gostávamos de nenhuma dessas porcarias. (Cavalera *apud* Avelar, 2003:341)

Por intermedio dessa fala vislumbra-se a análise da canção “Saravá Metal”, gravada no disco “Welcome to Terreiro”, de 1993.

> Ooooaaaaarrr, metal! / Sara-vá metal! / Oaarr, eu disse: “Metal!” / Sa-ravá metaaaaaaaaaaaaaal! / Você que é *heavy* / E só acredita / Nos diabos lá de fora / Fique sabendo que aqui no Brasil / Tem diabo bom também / Egum, Tranca-Rua, Exú Caveira / Black Velho, Sete Flecha, Pomba Gira / Paulo Ricardo, Renato Russo, Lulu Santos / Maria Padilha, Maria Molambo, Zé Pilintra / Omulú, Pai Bará, Bispo Macedo / Vó Manuela, Collor de Mello, DJ Batata / Agora é hora de ter mais cérebro / De ter mais cérebro do que cabelo
>
> Headbanger vai bater cabeça no terreiro / Headbanger vai bater cabeça no terreiro / Headbanger vai bater cabeça no terreiro / Saravá metal! / Porque o santo de casa também faz milagre! / Santo de casa também faz milagre / Santo de casa também faz milagre / Santo de casa também faz milgre, iê, êê
>
> Santo de casa também faz milaaaaaaagreeeee! / Saravá Metal! / O santo de casa também faz milagre!

Inicialmente, nela podemos ver que a perspectiva de construção de identidade na canção do Gangrena Gasosa formula uma espécie de distopia que pode ser um tanto quanto mais radical da que é tradicionalmente formada pelo *heavy metal*. Talvez, seria até possível falar na verdade de um radicalismo de viés irônico. Irônico porque, ao fundar um discurso através da canção, o Gangrena não pensa o seu gênero musical de pertencimento apenas como meio de expressão de um pensamento distópico. Para além dessa possibilidade, ao construir um mundo sombrio e negativo, a banda não perdoa ninguém e começa fazendo esse tipo de exercício crítico contra o próprio *heavy metal*.

Tomando como referência a criação fragmentada de vários subgêneros – fortemente hierarquizados e definidos – ao longo da história do *metal*, a banda busca escapar de todas essas rotulações prévias fundando um gênero musical próprio, que tomado como nomeação isolada não permite aproximá-la de nenhuma outra banda ou (sub)gênero pré-existente. Por outro lado, quando escutamos a canção temos esse sentido distópico sendo aprofundado através de um tipo de canção visivelmente desinteressada em comprometer seu projeto estético com as totalidades próprias dos subgêneros estabilizados e canonizados no *metal*.

Na contramão dessa proposta, preferem a colagem alegórica, apocalíptica e, ao mesmo tempo, debochada, que reproduz e, simultaneamente, exagera diversos dos clichês sonoros

ligados aos subgêneros do *metal*. Para fora de um jogo coeso de contensão e libertação formulado musicalmente por várias bandas, o Gangrena realiza uma colagem de elementos que nem sempre permite constitui um sentido ou uma totalidade. A variação de tempos, escalas e timbres vocais, ao invés de oferecerem uma grande síntese, incomodam e chegam ao ponto de aproximar a própria banda de um certo niilismo de viés muito mais *punk/hardcore* do que propriamente "metaleiro"[1].

Na letra, por sua vez, temos a citação de várias entidades das religiões afro-brasileiras (Egum, Tranca-Rua, Exú Caveira, Maria Molambo, Zé Pilintra, Omulú e Pai Bará, "Black" Velho, Sete Flecha, Pomba Gira misturados ao nome de artistas/políticos conhecidos (Maria Padilha, Paulo Ricardo, Renato Russo, Lulu Santos, DJ Batata e Color de Mello[2]) e personagens televisivos (Vó Manuela[3]). Em suma, a menção de tais nomes teria como função expor os tais "diabos bons" que existiram nos cenários religiosos, artísticos e políticos do país.

Nesse sentido, a banda confronta o conservadorismo estético e comportamental da comunidade formada em torno do *heavy metal*. Ao seu modo, retomam o princípio de que tanto o *rock'n'roll* quanto o *heavy metal* são gêneros que fundamentalmente se pautam por noções contrárias ao respeito às formas legítimas ou, em um sentido bakhtiniano do termo, aos comportamentos oficiais. Sendo assim, discordam de modo nítido das intermináveis discussões em que originalidade e criatividade acabam sendo deixadas em um plano inferior à subserviência estética e moral que a adesão aos (sub)gêneros hermeticamente compartimentados desenvolveu no próprio processo de expansão e fragmentação do mercado fonográfico[4].

Por outro lado, mesmo que adequadamente enquadrada pelos ambientes sombrios que aclimatam as canções do *heavy metal*, "Saravá Metal" também surge como um canto de ordem, interessado em estabelecer – por meio da proposta musical da banda – como os *headbangers* brasileiros deverão passar a se comportar. Ao conclamar as ações que devem ser tomadas ("bater cabeça no terreiro", "ter mais cérebro do que cabelo"), percebe-se que a letra da música flerta com a perspectiva sobre como os "metaleiros" do Brasil deveriam agir. Mesmo que dada em um outro contexto, a banda flerta com a possibilidade – já vivenciada

1 Esse trânsito da banda entre o metal e o punk pode ser notado em diferentes trabalhos que falam sobre a Gangrena Gasosa. No trabalho "Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz", o antropólogo Pedro Alvim Leite Lopes ressalta que "para a maior parte dos fãs de metal o Gangrena não seria uma banda pertencente ao gênero" (2006: 58). Em contrapartida, no livro "Esporro", que reúne as memórias do músico Leonardo Panço sobre as bandas da cena underground do Rio de Janeiro, temos a seguinte constatação sobre o Gangrena Gasosa: "É consenso absoluto que o fato das letras serem totalmente voltadas para a macumba fez da banda um assunto único. Objeto fresquinho nas mãos da imprensa. Mas a Gangrena não era só isso. Era também um grupo de metal". Logo em seguida, o mesmo autor, ao analisar algumas canções da banda, diz que "quando se lê algumas das letras da Gangrena Gasosa(...), eu arriscaria dizer que a atitude é semelhante à dos punks" (2011:31-32).

2 Naquele ano, Fernando Collor de Mello alcançava recentemente o posto de presidente do Brasil pelo voto direto, depois de mais de duas décadas de ditadura civil-militar. A partir de 1991, uma série de denúncias de corrupção contra o presidente desembocariam no seu processo de *impeachment*.

3 No ano anterior à gravação dessa música, o canal de televisão Rede Globo realizou a produção e transmissão da minissérie "Riacho Doce", a partir da obra homônima de José Lins do Rego. Na trama, uma poderosa feiticeira chamada Vó Manuela, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro, aparece como uma das antagonistas principais da narrativa.

4 Para se ter uma clara compreensão sobre como a discussão sobre os subgêneros, sua hierarquização e o debate "originalidade x criatividade", recomendamos a leitura de "Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil, do sociólogo Leonardo Carbonieri Campoy.

no cenário musical brasileiro desde a década de 1960 – de realizarem uma espécie de protesto através de sua canção.

Logicamente, o protesto em "Saravá Metal" ou pelo "subgênero" saravá *metal*, nos limites em que eles possam ser reconhecidos, nem de longe se alinham aos itinerários políticos ligados ao desenvolvimento da sociedade brasileira ou da instalação posterior de um regime de exceção no país, no ano de 1964. Mesmo assim, insistimos na noção de protesto na medida em que a banda emprega o termo "saravá" para zombar do corrente uso das imagens monstruosas que, segundo Robert Walser, costumam se pautar em temas como

> Cristianismo, alquimia, mito, astrologia, a mística das esquecidas dinastias egípcias: estão todas disponíveis como forças de poder e mistério. Tais construções ecléticas de poder, que podem ser utilmente chamadas de pós-modernas são possíveis apenas porque não são percebidas como vinculadas a contextos históricos estritos. Todas podem ser consultadas, apropriadas, e combinadas, usadas para formular perguntas e respostas sobre a vida e a morte (1993:154)

Ao traçar outro corolário de referências, a Gangrena Gasosa emprega elementos das religiões afro-brasileiras a fim de contrariar a noção de que suas próprias metáforas não sejam uma simples reprodução de imagens de um contexto cultural que defina integralmente o lugar de origem da banda. Como nota-se claramente na letra de "Saravá Metal" (e em outras várias canções do grupo), o horror e o poder recorrentemente tematizados pelo metal serão construídos em uma série de letras em que ebós, despachos, cambonos e exús são sistematicamente acionados para demonstrar outras imagens de mistério, horror e poder.

Ao insistir na busca por tais teratologias, a banda Gangrena Gasosa imprime o debate sobre a identidade nacional de forma crítica, mas sem ter que necessariamente – ao contrário do Sepultura – perpassar por um momento de negação das marcas culturais brasileiras para só depois inseri-las dialogicamente em sua obra musical. Como efeito prático, a banda acabou criando uma certa mística em torno de si, dizendo que até os metaleiros mais extremos temiam aquelas imagens oriundas de nossas manifestações religiosas "caseiras".

Nesse sentido, o terror em se confrontar com aquelas letras falando sobre religiões historicamente marginalizadas ou curtir aquele show com sujeitos vestidos como entidades sugeria uma retomada clara das críticas que, desde os anos de 1980, associavam a figura do metaleiro à pecha de alienado. Para os membros da banda, o receio ou o repúdio (seja ele real, seja ele imaginado) da comunidade àquela proposta se embasava em um completo desconhecimento sobre como tais imagens ofertadas seriam muito mais perturbadoras e significativas do que a tradicional oposição binária entre deus e o diabo trazida da tradição europeia ocidental.

FIGURA 1. Gangrena Gasosa em seu site oficial, www.gangrenagasosa.com.br.

4. OUTROS "SANTOS DE CASA" E OUTROS "MILAGRES"

Por fim, é a partir desse elemento que podemos entender porque nosso exemplo musical exposto tem ao fim de sua letra a subversão de um antigo ditado popular: "Santo de casa não faz milagre". Se, lá pelos idos das décadas de 1980 e 1990, a ideia do ditado servia para reafirmar que os jovens dessa geração não se vissem representados pelas manifestações que definiam uma imagem de nação, o Gangrena vai em direção oposta, afirmando que, por meio de uma ideia fundamental do *heavy metal* ,"a busca pelo o que está oculto", pode-se congraçar com um terror que só faria sentido por aqui.

Não por acaso é que, ao recentemente comentar sobre o surgimento de uma banda de metal brasiliense que faz canções em tupi, Angelo Arede, vocalista do Gangrena, fez a seguinte afirmação em sua conta pessoal no Facebook: "Finalmente a garotada do metal começa a entender que celtas, vikings e afins é *ok*, mas a NOSSA cultura é muito foda!"[5]. Sendo assim, é curioso perceber que o Gangrena Gasosa se interesse pela mesma reflexão pautada musicalmente pelo Sepultura, mas ao invés de escapar de uma vinculação a algum lugar, a banda queira justamente o inverso no momento em que reitera um diálogo entre um gênero musical estrangeiro com imagens que sejam essencialmente nacionais.

Logo, se essa e outras canções da Gangrena organizam uma reflexão sobre identidade e gênero musical, podemos perceber que essa foi uma questão que não se restringiu ao universo do Sepultura e nem mesmo se deu de forma semelhante em comparação a bandas que construíram formas distintas de se situarem no mundo do *heavy metal*. Cabe perceber que esses dois casos apontam para a possibilidade de se ampliar a investigação, procurando entender sobre como outras bandas, situadas em outras cenas musicais e em outras épocas se confrontaram com essa mesma identidade nacional, produzindo formas distintas de se pensar uma mesma questão.

5 Link para a postagem disponível em: <https://www.facebook.com/angeloarede/posts/10202833430266509?pnref=story> [Consulta: 13 dez. 2014].

REFERÊNCIAS

Avelar, Idelber. 2003. "Heavy Metal music in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound". In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, nº 3, v. 12, p. 329-346.

Campoy, Leonardo Carbonieri. 2010. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda

Panço, Leonardo. 2011. *Esporro*. Natal: Jovens Escribas.

Janotti Junior, Jeder Silveira. 1998. "666 The Number of The Beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica no heavy metal". In: *Textos de Cultura e Comunicação*, nº 39, v. 39, p. 97-112.

Lopes, Pedro Alvim Leite. 2006. *Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz*. Tese: Doutorado em Antropologia. Rio de Janeiro:UFRJ.

Vandalo, Carlos. *Entrevista concedida para a matéria "O heavy metal veio para ficar" do Segundo Caderno do Jornal "O Globo"*. Rio de Janeiro, 08 mai. 1987.

Walser, Robert. 1993. *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Referências discográficas

Vários autores. 1984. *SP Metal*. Baratos Afins. BA-013.

Gangrena Gasosa. 1993. *Welcome to terreiro*. Rock It. 427972-2.

CAMINHOS MUSICAIS DO CHORO EM SÃO CARLOS

Renan Moretti Bertho

Mestrando em música pela Unicamp onde desenvolve a pesquisa Rodas de Choro em São Carlos com financiamento da FAPESP. Graduado em educação musical pela UFSCar, instituição na qual desenvolveu os trabalhos de pesquisa "O ensino-aprendizagem no Maracatu Rochedo de Ouro" e "Chorando com Flauta Doce". Contato: renanbertho@gmail.com

Lenita W. M. Nogueira

Docente no Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem se dedicado à musicologia e história da música, com ênfase em música brasileira. Publicou vários livros, sendo o último a biografia de Carlos Gomes intitulada A lanterna Mágica e o burrico de pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes, além de ter participado de publicações nacionais e do exterior. Contato: lwmn@iar.unicamp.br

"Qual o lugar do Choro em São Carlos?" Para responder essa questão apresento a opinião de profissionais de diferentes áreas que atuam de maneiras distintas nas rodas de Choro de São Carlos, interior de SP. Estabeleço um diálogo entre as posições defendidas em entrevistas e o conceito de "caminhos musicais" (musical pathways), proposto por Ruth Finnegan (1989). Como resultado apresento a análise dos diferentes discursos e visões sobre o lugar do choro e sua relação com a cidade. Na conclusão observo que o cruzamento de diferentes caminhos musicais revela o significado moral na realização da prática musical.

PALAVRAS CHAVE: Roda de choro. Etnomusicologia. Mundos musicais.

"¿Cuál es el lugar del Choro en São Carlos?" Para responder a esta pregunta les presento la opinión de profesionales de diferentes ámbitos que trabajan de diferentes maneras en rodas de choro de São Carlos, estado de São Paulo. Voy a hacer un diálogo entre las opiniones expresadas en las entrevistas y el concepto de "caminos musicales" (musical pathways), propuestos por Ruth Finnegan (1989). Como resultado presento el análisis de los diferentes discursos y puntos de vista sobre el lugar de Choro y su relación con la ciudad. En conclusión el cruce de diferentes caminos musicales revela el significado moral en la realización de la práctica musical.

PALAVRAS CLAVE: Rodas de choro. Etnomusicología. Mundos musicales.

1. MUNDOS E CAMINHOS MUSICAIS

No livro "The Hidden Musicians", a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais. Entre os diversos espaços, características e sonoridades abordadas, encontramos descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos Pubs que abrigam o mundo da música folk.

A metáfora de Mundos musicais é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de "Art World", formulado por Howard Becker em 1982. De acordo com a autora, a definição de mundos musicais:

> ... surge a partir da descrição dos próprios participantes. (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e complexidade cultural das ideias e práticas. (Finnegan,1989: 31)

Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os mundos musicais de Milton Keynes, Finnegan argumenta em prol do fazer musical local e questiona a ideia "estanque" de comunidade musical. Assim a cidade passa a ser compreendida como um meio urbano heterogênio capaz de produzir música e a produção musical pensada para além da cultura tradicional comum. No âmbito desta discussão, a autora elabora a metáfora de caminhos musicais como uma proposta flexível para compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas (1989: 305)

No Brasil, estes conceitos foram adotados por Margarete Arroyo ao tratar do fazer musical em uma escola municipal de Uberlândia, MG. Em artigo publicado em junho de 2002, Arroyo propõe uma adaptação dos questionamentos da antropóloga inglesa à realidade mineira. Ao observar a presença dos mundos musicais da Catira, do Congado e do Conservatório de Música no contexto escolar, a pesquisadora discute os caminhos que cruzam esses diferentes mundos musicais e avalia as implicações resultantes destas interseções para área de Educação Musical. Nesta condição, "mundo musical" significa:

> Espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recriar de suas próprias práticas bem como o ordenamento de diferenças sociais (Arroyo, 2002: 101)

Ambas as pesquisadoras almejam revelar práticas e saberes escondidos, "invisíveis" ao mundo acadêmico. Tal invisibilidade, segundo Finnegan, é consequência em grande parte de estudos musicológicos que estabelecem hierarquias para determinar qual música seria superior às demais. A autora propõe pensarmos sobre o que a prática "é", e não sobre o que "deveria ser", para tanto é importante descrever o que as pessoas realmente fazem "assim torna-se evidente que há, de fato, diversas músicas, não apenas uma, e que nenhuma é superior às outras."[1] (1989: 6)

No presente artigo partilho das definições propostas por estas autoras para fundamentar a seguinte questão: Qual o lugar do choro em São Carlos? Acredito que as respostas a este questionamento revelam informações sobre o mundo musical do choro na cidade de São Carlos, interior de São Paulo, bem como diferenças e semelhanças nos caminhos desta linguagem musical. Construída essa hipótese, apresento as opiniões de um músico e de uma produtora que atuam de maneiras distintas nas práticas musicais são carlenses, am-

1 Tradução do autor.

bos entrevistados por mim em novembro de 2013[2]. Entretanto, de antemão faz-se necessário definir o que é roda de choro bem como informar algumas características sobre a cidade na qual a pesquisa foi realizada.

2. AS RODAS DE CHORO EM SÃO CARLOS (E NO INTERIOR PAULISTA)

Rodas de Choro são entendidas nesse trabalho como espaços destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado. Nesse ponto, concordo com a definição de Ivaldo Lara Filho: "A roda está diretamente relacionada com o surgimento e a elaboração do gênero, chegando a ser considerada "matriz" do choro" (Lara Filho et al, 2011:150). Diversos autores[3] atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro no final do século XIX.

Atualmente encontramos rodas de choro em diversos estados e países. No interior paulista são realizadas regularmente nas cidades de Campinas, Leme, Ribeirão Preto, Tatuí e São Carlos, em alguns casos mais de uma roda por município. Entretanto, cada qual possui características próprias, e diferem umas das outras nos seguintes aspectos:

Periodicidade: mensais, quinzenais ou semanais. Em algumas situações (como aniversários e festivais) os músicos combinam rodas pontuais e específicas.

2 Tais entrevistas foram realizadas durante pesquisa de campo para o projeto de mestrado intitulado Performance e participação nas rodas de choro de São Carlos, desenvolvido no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Utilizei a etnografia como metodologia para construção dos dados, sendo assim, além das entrevistas foram realizadas observações participantes, elaboração e aplicação de questionários, elaboração de entrevistas, redação do diário de campo e produção de vídeos e fotografias. Essas ações seguiram as premissas teóricas de Clifford Geertz (1989), James Clifford (2008) e Stéphane Beaud (2007), para citar alguns.

3 Como exemplo: Aragão (2013), Cazes (1998), Diniz (2003), Diniz (2007).

Local: no bar, no restaurante, na casa de show, na praça, na casa de alguém, etc...;

Instrumentação: o básico é violão de 7 cordas, pandeiro e um instrumento solista[4], sendo possível o acréscimo de outros instrumentos;

Sonorização: há rodas com todos os instrumentos amplificados, há rodas sem nenhum equipamento de áudio e há casos híbridos, por exemplo, quando só o violão é amplificado.

Patrocínios: praticamente inexistentes, salvo quando a roda está vinculada a eventos maiores ou é parte de um projeto institucional.

Divulgação: dois tipos prevalecem, redes sociais ou boca a boca. Em eventos com recursos abrangentes temos folders, notas em jornais e chamadas na televisão.

Em suma, características próprias que constituem diferentes espaços onde músicos, muitas vezes amadores, praticam seus instrumentos, desenvolvem um repertório específico e socializam músicos e interessados. Dado este plano de fundo de pluralidades, tornam-se possíveis opiniões diversas sobre a principal característica das rodas: tocar choro.

A pesquisa base para o presente artigo limita-se a investigar as rodas de choro na cidade de São Carlos, município com fundação oficial em 04 de novembro de 1857 (Silva, 2002: 95-96), e que se desenvolveu com base na cafeicultura e na mão de obra de imigrantes (Lima, 2007: 11-14). Segundo o IBGE[5], atualmente o município conta com 238.958 habitantes e possui área territorial de 1.137,332 km². Durante pesquisa de campo, constatei a existência de três rodas de choro em São Carlos, destas selecionei as duas que acontecem há mais tempo para construção dos dados etnográficos.

A roda promovida pela Academia do Choro existe desde 2011, e propõe encontros quinzenais às terças-feiras, a partir das 20h30, no bar/restaurante Almanach e possui duração aproximada de três horas. Idealizada, organizada e conduzida por Tiago Veltrone, bandoli-

4 O instrumento solista pode variar, de modo geral temos bandolim, saxofone, flauta, clarinete, etc...

5 Fonte: http://cod.ibge.gov.br/233PR. Dados acessados em 09/12/2014.

nista com formação no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí "Dr. Carlos Campos", os instrumentos soam acusticamente, independente da quantidade de pessoas presentes no bar. Trata-se de um espaço aberto, frequentado por jovens músicos e interessados de faixa etária predominante entre 25 e 35 anos, provenientes em sua maioria de classe média. A Academia do Choro tem como principal objetivo promover a divulgação do choro e contribuir para formação do público, que pouco a pouco se educa para compreender a roda.[6]

Em contrapartida com esse cenário, temos as rodas que acontecem ao longo do festival Chorando Sem Parar. Esse evento acontece uma vez por ano, geralmente em dezembro e proporciona ao público doze horas de choro, das 10h às 22h. É realizado em uma praça, com entrada franca e infraestrutura de grande porte. A programação é composta de rodas de choro e shows com grupos de música instrumental. Nesse contexto as rodas acontecem nos intervalos dos shows, com captação de som para todos os instrumentos, os participantes são de idades e classes sociais variadas, pode ocorrer participação de músicos consagrados que estão na praça para se apresentar no palco principal. O festival vai para décima segunda edição em 2015, é produzido e realizado pelo projeto Contribuintes da Cultura, coordenado por Fátima Camargo.

3. "QUAL O LUGAR DO CHORO EM SÃO CARLOS?"

Com intuito de apresentar diferentes visões sobre o fazer musical local do choro nestas duas rodas, formulei a questão que intitula o presente subtítulo almejando ampla compreensão da noção de lugar. Com isso, busco aproximação empírica com dimensão e o sentido dos mundos e caminhos musicais.

A pergunta acima foi feita a oito entrevistados, dentre os quais três estão relacionados diretamente com a roda anual do festival Chorando Sem Parar e cinco participam assiduamente da roda quinzenal promovida pala Academia do Choro. Como as rodas têm participação livre ou aberta, fica evidente a possibilidade de músicos que participam das duas.

No dia 11/11/2013, Fátima Camargo (produtora cultural e coordenadora do projeto que promove o festival Chorando Sem Parar) me recebeu em seu escritório para gravação da entrevista. Ao ser questionada sobre o lugar do choro a produtora para, pensa alguns segundos e responde:

> Eu gostaria que o lugar do choro em São Carlos fosse junto com (se pensar só na área musical né?) fosse junto com outros gêneros. (...) Muita gente me fala "Pô que legal por causa do Chorando Sem Parar, hoje São Carlos é a capital do choro". Eu acho legal tudo bem, mas não acho que seja um grande mérito você batalhar tanto por um gênero que parece que você está excluindo os outros. Acho que a gente tem que batalhar em primeiro lugar pela música (...) Eu acho que os grupos, as cidades, as pessoas vão ganhar mais com a música desde que não fiquem muito presos a um único gênero como se fosse um grupo uma religião "Não eu sou do choro / Eu sou do samba /Eu sou..." Não, seja da música! Por isso que a gente faz essas misturas no Chorando Sem Parar.

Tiago Veltrone (músico e fundador da Academia do Choro) por sua vez, foi entrevistado no dia 13/11/2013 em uma sala de aula do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, onde cursa licenciatura em música:

> Em São Carlos?
> É
> O lugar do choro?
> É

6 Houve situações em que as conversas entre o público foram mais fortes que os instrumentos. Nessa situação foi necessário solicitar amigavelmente que os interessados em ouvir choro permanecessem próximos a roda e os demais se afastassem.

> Anhhh cara essa é um pergunta meio...[risos, seguido de uma breve pausa] eu acho que o Almanach é uma semente. Poderia ser muito melhor, muito mesmo, e é o meu sonho (...) eu acredito que em São Carlos de forma de tocar, de respeito com a música, respeito com estudo (que tem que estudar!) e de cobrança, eu acho que o Almanach e a nossa roda tá um pouquinho à frente, não posso generalizar, mas tá um pouco a frente com o compromisso, sabe? Porque eu sou uma pessoa compromissada com aquilo e a gente tá ali a gente não toca qualquer coisa, a gente pratica para tocar ali, entendeu? Eu não vou ali estudar o dia inteiro a música x no violino e a noite eu vou ali tocar bandolim porque eu quero tocar na roda. Pegar agora e tocar bandolim. Não! Tem essa preocupação, não é uma coisa jogada, por exemplo: "na roda de choro pode tocar qualquer coisa". Então, por conta desse compromisso e dessa sementinha que a gente tá pensando eu acredito que o Almanach é um lugar forte em São Carlos.

Apesar das diferentes funções que ocupam músico e produtora exercem papéis de liderança fundamentais para a prática do choro em São Carlos, e talvez por conta dessa experiência tenham respostas que representam e contemplam, em certo ponto, as falas dos demais entrevistados. Ao catalogar e analisar as entrevistas percebi a predominância de dois principais pontos de vista, que julgo bem representados pela fala de Tiago Veltrone e Fátima Camargo. Outro fator a ser levado em conta nessa representatividade é que alguns entrevistados não compreenderam o sentido amplo de "lugar" que atribui à questão e responderam de maneira generalizada, como exemplo: "Eu vejo que na roda você fica mais a vontade."

Considero ainda que a reação inicial dos entrevistados, logo após ouvir a pergunta, representa uma compreensão expandida da noção de "lugar". Dialogo assim com Beaud e Weber e busco apresentar a *tonalidade* da entrevista: "Aquilo que lhe deu esse tom singular, diferente de todas as outras" (2007:159). Os autores atribuem essa característica às hesitações, inflexões na voz, nos gestos e no respeito ao silêncio dos entrevistados. Assim, compreendo que tanto a ação de parar alguns segundos para pensar, quanto o fato de elaborar perguntas para confirmar a questão ("Em São Carlos?" e na sequência "O lugar do choro?") demonstram um processo reflexivo dos entrevistados, conferindo assim tons singulares às suas opiniões.

4. RESULTADOS

Como podemos observar na fala de dois dos oito entrevistados, os discursos produzidos apresentam visões diferentes sobre o lugar do choro e sua relação com a cidade. Classifico as diferentes opiniões como posições fundamentadas entre o "geral" (representado pela fala de Fátima Camargo) e o "específico" (presente nas impressões de Tiago Veltrone):

GERAL	ESPECÍFICO
"junto com outros gêneros"	"a gente não toca qualquer coisa"
"Acho que a gente tem que batalhar em primeiro lugar pela música"	"eu sou uma pessoa compromissada com aquilo [com a roda de choro]"
"Por isso que a gente faz essas misturas no Chorando Sem Parar."	"Eu não vou ali estudar o dia inteiro a música x no violino e a noite eu vou ali tocar bandolim"

TABELA I. Conteúdos gerais e específicos observados nas entrevistas

É certo que outras opiniões sobre o lugar do choro podem emergir em outros contextos e situações, mas por hora me baseio na propriedade e na profundidade com que esses dois pontos de vista são colocados para entender quais são os caminhos musicais do choro em São Carlos e de que maneira podem se cruzar.

5. CONCLUSÃO

Ao longo do texto busquei trazer a visão de mundo de um músico e de uma produtora que atuam nas rodas de choro de São Carlos. Ao analisá-las, é possível observar que os discursos se alternam entre o geral e o específico demonstrando assim a complexidade cultural de ideias e práticas. Desse modo, são reveladas visões distintas sobre o lugar do choro na cidade, entretanto sinalizo que as divergências terminam quando são mencionados significados morais na realização da prática musical. O "compromisso", no caso de Tiago, e a "batalha", no caso de Fátima, demonstram o significado moral na realização da prática musical.

Concluo enfatizando que os diferentes caminhos musicais do choro em São Carlos, se cruzam ao revelar o sentido moral que a roda de choro ocupa para os participantes, em sua maioria jovens, que encontram no fazer musical um elemento de identificação entre si e ressignificação do mundo contemporâneo local.

REFERÊNCIAS

Aragão, Pedro. 2013. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca.

Arroyo, Margarete. 2002. Mundos musicais locais e educação musical. In *Em Pauta*, n. 20, vol. 13, p.95-122.

Beaud, Stephane; Weber, Florence. 2007. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Becker, Howard Saul. 1982. *Art worlds*. Berkeley: Univ. of California.

Camargo, Fátima. *Entrevista concedida a Renan Moretti Bertho*. São Carlos, 11 nov. 2013.

Cazes, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao Municipal.* 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34.

Clifford, James. 2008. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ.

Diniz, André. 2003. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____.2007. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros - A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians: making-music in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro, RJ: Guanabara Koogan.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: < http://cod.ibge.gov.br/233PR> [Consulta: 09 dez. 2014].

Lara Filho, Ivaldo; Silva, Gabriela; Freire, Ricardo. 2011. "Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking". *Per Musi*. Belo Horizonte, n.23, v.1, p.148-161.

Lima, Renata Priore. 2007. *O processo e o (des)controle da expansão urbana de São Carlos (1857-1977)*. 2007. Dissertação: Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Silva, Helen de Castro. 2002. *A biblioteca da fazenda Pinhal e o universo de leitura na passagem do século XIX para o século XX*. Tese: Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Universidade Estadual de Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Veltrone, Tiago. *Entrevista concedida a Renan Moretti Bertho*. São Carlos, 13 nov.2013.

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO ENGAJADO NO *RAP* BRASILEIRO

Roberto Camargos
Doutorando em História pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: robertoxcamargos@gmail.com. Bolsista Fapemig.

O foco aqui é entender como parte dos *rappers* brasileiros criou uma ideia de música engajada para caracterizar suas produções musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Rap. Engajamento. Brasil.

El enfoque aquí es entender como parte de los *rappers* de Brasil creó una idea de música socialmente comprometida para caracterizar sus producciones musicales

PALAVRAS CLAVE: Rap. Compromiso. Brasil.

Para nos lançarmos à reflexão acerca de uma prática cultural, é preciso passar pelos sujeitos que a constituem e que dão sentido a ela. Impõe-se a atenção a algumas questões que voltam o raio de visão para os sujeitos e as representações que elaboraram acerca deles mesmos e de sua prática cultural.

Tendo isso em vista, posso dizer que em parte considerável dos documentos de que disponho foi perceptível a construção, entre os *rappers,* de uma atitude engajada, de um posicionamento crítico e de uma postura de protesto em suas ações, músicas e comportamentos. Os *rappers*, nesse sentido, acabaram por consolidar representações que foram fundamentais na recepção de suas obras e criaram, ao mesmo tempo, valores que se constituíram em balizas para a sua produção. Boa parcela deles se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos. Influenciaram o modo de pensar e agir de agentes sociais que lhes foram contemporâneos e que passaram a compartilhar da noção que elege a cultura *rap* como ação político-pedagógica que tem como um dos objetivos fazer "enxergar as coisas de um modo mais crítico e ao mesmo tempo esperançoso [...] passar uma mensagem de protesto com o intuito de obter algo melhor lá na frente" (Binho, s/d).

Esse modo de pensar o papel de sua arte/música tornou-se hegemônico entre os *rappers*. Os que não se sintonizavam (ou que diziam não se sintonizar) ou não corroboravam explicitamente com a elaboração da idéia de uma cultura engajada, política e social não mereciam a chancela de qualidade e "autenticidade" que aos poucos ganhava corpo. Não eram, portanto, considerados como "legítimos" adeptos e produtores do "verdadeiro" *rap*, algo que demandava o atendimento de certos requisitos básicos, entre eles a adoção de uma postura crítica, séria e engajada.

Os *rappers*, portanto, inventaram uma maneira de caracterizar suas produções musicais e, em conseqüência disso, a eles mesmos. Nesse processo, nota-se com clareza o peso que a "mensagem" (isto é, a articulação de idéias e acontecimentos que se quer comunicar) adquiriu nesse universo cultural. Esse meio passou a não ser o lugar para atitudes amenas e despreocupadas. Nada de besteiras e coisas irrelevantes; a principal preocupação de um compositor de *rap* deveria ser a informação, a denúncia, o protesto, em suma, o engajamento. O que diz o *rapper* Mano Brown, ao apresentar ao público o grupo Conexão do Morro, ilustra bem essa postura. Para Brown, ele (o grupo Conexão do Morro)

> abre mais um capítulo na história do *rap*, ou do *hip hop*, como muitos preferem chamar. Pra mim é indiferente; é que nem falar preto e negro: pra mim é indiferente. Importante é o que eu sou, o que o *rap* representa, a mensagem. A mensagem é maior do que tudo, é maior do que eu, é maior do que as roupas, é melhor do que quem tá recebendo o aplauso. A mensagem, ela é tudo. E é mais do que tudo. (Conexão do Morro, s/d).

Àqueles que não se enquadravam nessa perspectiva de valorização sobretudo da mensagem restavam colocações depreciativas, a pecha de aproveitadores não sintonizados com a "essência" do *rap*. Assim, ganhou força uma ação discursiva que corrobora com a idéia de que "o *rap* é uma arma, certo? *Rap* não é roupa brilhando, não, nem corrente de ouro. *Rap* é uma arma. É a arma pra você se vingar dos puto. É a melhor arma. É isso que eu faço" (Idem).

Noutros termos, para muitos *rappers*, a intervenção social de sua música seria bem mais relevante do que os projetos estéticos incluídos na dinâmica de sua arte ou do que tudo que se relacionasse mais especificamente ao seu fazer musical. Eles, por vezes destacaram a dimensão política e social de sua arte como prioritária, ainda que os aspectos estéticos também fossem relevantes.

Processavam, então, uma "recusa" astuciosa, já que nas representações do *rapper* como sujeito engajado, até mesmo quando o interesse, por exemplo, em uma entrevista, era orientado para a questão musical, estética, do entretenimento ou da diversão, operava uma retórica que estabelecia a primazia da crítica, do discurso contundente e da pregação da necessidade da transformação social por meio da cultura — algo que compõe esse processo de construção do sujeito engajado. Quando GOG foi elogiado pelo fato de "não perder o lance da musicalidade, não perder o lance do *swing*, de trazer pra dentro das casas das pessoas uma música que faça elas se divertirem", sua resposta colocou essas questões como secundárias em relação à letra/mensagem. Para ele, as bricolagens processadas nos encontros do seu *rap* com o rock, com o samba, a *black music* estadunidense e outros gêneros musicais assumiam importância e legitimidade à medida que vestissem de forma apropriada as letras. Assim, na ótica de muitos *rappers*, a musicalidade deve estar atrelada a uma identidade que regula as demandas do fazer musical *rap*.

Embora o *rap* não possa ser pensado como um movimento homogêneo, pode-se ver que até mesmo entre os divergentes existem, eventualmente, umas tantas convergências. Em última instância uma "estrutura de sentimentos"[1] atuou como catalisadora na formação de representações do mundo social e fomentou uma idéia que conduziu *rappers* de todos os pontos do país a reivindicar para essa cultura musical um importante papel social: era a música dos que não se omitiam. O *rapper* seria, então, não apenas um músico, mas um agente da transformação social que, por meio de *beats* e rimas, entrava em cena.[2] Construíram, passo a passo, a imagem da cultura que resgata, da "verdade que liberta" (Nega Gizza, 2002).

1 Sobre o conceito de "estrutura de sentimentos", ver Williams, R. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

2 Prova disso é que não perdiam a oportunidade de reiterar que "no Brasil o cara tem a preocupação de levar uma mensagem, de levar um alento pro cara que vai escutar, tá ligado?, de tentar dizer pro cara que não é bem assim". Macarrão em Fala Tu. 2004.

Vale repetir que essa idéia do *rap* como uma música engajada – que tanto revela o engajamento do sujeito que a produz como tem o poder, em tese, de levar essa postura aos que a ouvem – tornou-se hegemônica. De um lado, pelo que era expresso nas composições, de outro, pelo trabalho de propagação assumido pelos próprios *rappers* ao defenderem esse ponto de vista como uma questão-chave de sua prática sociocultural.[3] Não que falassem em engajamento – na maioria dos casos esse não era o termo usado –, mas mantinham um discurso que se afinava com a síntese proclamada pelos *rappers* do ClãNordestino:

> arte pela arte
> nunca, não
> nunca, não
> engajado desde o berço
> não esqueço de onde vim
> minha rima não tem preço
> tem começo, meio e fim (ClãNordestino, 2003).

É o caso de destacar que se trata de um tipo de engajamento com cartilha própria, preocupado com as demandas que são pensadas e gestadas no interior de um segmento da sociedade com o qual os *rappers* têm relação orgânica. O estatuto desse engajamento, em geral, se apóia no fato de que "sempre buscamos tratar de temas políticos e sociais em nossas músicas" (Débora, do grupo APP *Rap*, em Fogaça, 2000).

***

3 Num caso limite, um rapper negou a identidade de artista/músico para se colocar como um interventor social que age a partir da palavra, da formação e propagação de opiniões: "não sou um cantor de rap, mas um escritor que fez um disco de rap. Nem queria fazer show, acho que é entretenimento demais. Não acredito, prefiro palestra" (Ferréz em Sanches, 2004).

A concepção de engajamento forjada pelos *rappers* e para os *rappers* desmonta qualquer possibilidade de enquadrar o sujeito engajado como defensor de uma causa clara, bem definida, em um tempo e lugar bem delimitados. Assim, designa um vasto leque de produções com alcance político (não exclusivamente devotadas ao combate ou com a finalidade de promover controvérsias), fazendo com que toda obra seja portadora de um mínimo de compromisso com os desafios de seu tempo, e propondo uma leitura que, sob vários aspectos, dá forma e sentido à realidade.

Essa acepção ampla e flexível acolhe um vasto número de compositores que se preocupam com a vida social e sua organização, que propagandeiam sua adesão a valores como a justiça e a liberdade, que contestam ou denunciam as desigualdades, que se opõem ou tecem críticas pontuais aos poderes constituídos. Ficam de fora, entretanto, os que "no *rap* quer[em] pegar as minas [garotas], enrolar a seda [fumar maconha] e tomar champagne [...] usar um cordão de ouro [aqueles pra quem] O moleque da favela não está nos planos" (Pregador Luo, 2003).

O engajamento construído pelos *rappers* se espraia em um conjunto de ações, valores, práticas, discursos que estendem o seu raio de ação às relações entre música e sociedade, entre cultura e política. A construção do sujeito engajado se efetua por meio do compartilhamento da visão segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social. Rappin Hood, por exemplo, garante que "o *rap* tem um discurso que os outros [gêneros musicais] não têm [...] o *rap* é social" (Hood em Ney, 2005). Isso instaura um vínculo entre compositor, canção e realidade social em que o autor não pensa a sua obra como um fim em si, mas como instrumento, em princípio, que extrapola largamente a música. É por isso que vez ou outra apareceram afirmações que, distintas na forma, porém semelhantes em sua essência, sustentam que "o *hip hop* sempre será a música de protesto contra as desigualdades sociais" (Thaíde em Lima, 1998).

O engajamento do *rap* implica empenhar a voz em questões que afetam a coletividade. No ato de engajar-se, o *rapper* coloca em jogo sua credibilidade e reputação, aceitando as sanções e assumindo a responsabilidade que essa escolha envolve. Por isso, dizem que

> o *rap* veio pra denunciar
> bater de frente
> não importa se eles vão falar
> que nóis é apologia
> inda tem sangue voando nos parabrisa (Realidade Cruel, 2008).

Nisso tudo podemos ver que seu compromisso social foi e é constantemente reiterado em falas, textos, entrevistas e, sobretudo, nas músicas. Em muitas delas, se reforça o caráter de defesa do interesse coletivo por parte dos *rappers.* Eles, em vez de se recolherem simplesmente à condição de vítimas do sistema, promoveram até um certo orgulho de serem engajados, se levarmos em conta sua auto-representação e a função social que se atribuem: a de que são "'a consciência de plantão da periferia', [conforme] diz Eazy Jay" (Sá, 1996).

Independentemente disso, os *rappers* se colocam – além de engajados, e talvez por isso engajados – como excluídos, como vitimas da opressão, da miséria, do preconceito. O *rap* apareceu para eles como uma alternativa de ação social, um ponto de convergência entre o individual e o coletivo. Sobre essa escolha, um membro do grupo *Corpo Fechado* se posiciona: "A outra alternativa seria sofrer o que a gente sofre todo dia e ficar calado. Com o *rap* a gente bota os pensamentos pra fora, reflete, se indigna, protesta" (Tabak, 2001). Vemos aí que tal opção requer iniciativa e comporta uma visão de mundo, um postura ética, um posicionamento que não se rende ao silêncio, à resignação de sofrer calado.

O engajado, nesse caso, não é necessariamente militante, pois se pode muito bem abordar, em uma atividade ou em práticas culturais, questões de ordem social, política e econômica sem articular isso a um projeto político específico de transformação social. É importante que as coisas fiquem claras. Nessa ótica boa parte das músicas dos *rappers* brasileiros são

engajadas, uma vez que estão sintonizadas com a atmosfera sociopolítica de seu tempo, sem, contudo, ligar-se organicamente aos movimentos sociais organizados, aos partidos políticos, a teorias/doutrinas que prenunciam transformações e/ou orientam determinadas visões de mundo. Seu engajamento adquire, em regra, uma conotação mais genérica como professa professor Pablo:

> já cansei de perder
> esse jogo de zero
> por que não sou artista
> sou um *rapper* ativista
> e minha luta
> ela se chama justiça (Professor Pablo, 2002).

Essa noção de engajamento concebe como engajado aquele que se põe a tratar dos temas de seu tempo, das vicissitudes da sociedade, e emite um juízo em relação a isso. Essa tomada de posição pode inclusive se dar de maneira não intencional, e o engajamento pode ser discutido mesmo que o autor não considere a si e a suas obras como engajados. Vale destacar isso para salientar que o engajamento não depende necessariamente do auto-reconhecimento dos autores tidos como engajados. O *rapper* Macarrão, que não se considera engajado, o é quando olhamos com atenção suas composições e performances em shows. Elas deixam evidentes as marcas do engajamento *rap*, pois ele está afinadíssimo com a proposta do engajamento sociocultural defendida por alguns *rappers*, como é possível notar quando justifica uma de suas composições, que se resume à denúncia dos abusos contra as pessoas que tem familiares detentos e os visitam nos presídios:

> porra, por quê? Tenho um irmão que já morreu, tá ligado?, que a gente ia visitar muito ele e o ritmo era esse. Os caras [que trabalhavam no sistema prisional] já querem esculachar os parente pra você não voltar lá, tá ligado? [...] se tu voltar, demorô! Mas se não voltar, melhor pra eles, o cara fica lá abandonado a mercê deles mesmo, esculachado direto.(Macarrão em Fala Tu, 2004).

O que pode ser percebido é que suas músicas, embora ele tente se desvencilhar da identidade de *rapper* engajado (ou que protesta), se ligam a dilemas vivenciados por amplos setores da sociedade brasileira, o que o coloca em rota de colisão com o estado de coisas da realidade social com a qual dialoga. As denúncias, os posicionamentos adotados e o compromisso social claramente identificado trazem embutidos a impossibilidade de ver suas canções pelo prisma da neutralidade ou alheamento. Ele, sendo de uma geração posterior aos que começaram a difundir essas ideias, produz seus *raps* sob o efeito daquilo que chamei acima de "estruturas de sentimentos" — que não são necessariamente parte da consciência de todos os sujeitos.

Assim, ao criar e recriar aspectos e situações da vida humana em suas composições, os *rappers* podem não ostentar sempre um caráter militante, mas o engajamento está presente na intricada rede de diálogo das canções com o universo das condições de vida nas cidades, existindo, por isso, uma relação inescapável entre música e política. É por isso que alguns compositores, entendendo a dimensão pública de suas canções, passaram a reivindicar a idéia de engajamento sociopolítico, de uma atitude crítica e política para suas produções, defendendo que "o *rapper* é o cara que entregou a vida dele numa militância, numa denúncia, entendeu?" (Taddeo, 2009).

Nada disso, entretanto, é natural. É tudo criação dos *rappers* e parte de um processo histórico que nos permite observar traços de uma formação cultural em constante movimento.

REFERÊNCIAS

Binho. *Entrevista concedida ao blog Hip Hop* Alagoas. S/d. Disponível em <hiphop-al.blogspot.com>.

Fogaça, E. 13 jan. 2000. “Jovens ganham incentivo à ação social”. In: *O Estado de S. Paulo*.

Lima, P. S. 07 fev. 1998. “Dupla de *hip-hoppers* ataca sistema com ritmo dançante”. In: *Folha de S. Paulo*.

Ney, T. 08 abr. 2005. “Rappin Hood lança segunda parte de trilogia”. In: *Folha de S. Paulo*.

Pregador Luo. *Entrevista concedida ao site RapNacional*. 11 mar. 2003. Disponível em <rapnacional.com.br>.

Sá, X. 28 jan. 1996. “*Rap* ocupa espaço dos políticos na periferia”. In: *Folha de S. Paulo*,

Sanches, P. A. 16 mar. 2004. “Ferréz estréia no *rap* avesso ao sucesso”. In: *Folha de S. Paulo*.

Tabak, I. 17 jun. 2001. “*Hip Hop*: A “revolução silenciosa” que mobiliza as favelas”. In: *Jornal do Brasil*.

Taddeo, C. E. 2009. *Entrevista concedida a Mundo Black.* Disponível em: <mundoblack.com.br>.

Williams, R. 1979. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS

ClãNordestino. 2003. “Locomotiva da figa”. *Peste Negra.* Face da Morte.

Conexão do Morro. s/d. “Intro”. Ao vivo. S/ind.

Fala Tu. 2004. Dir. Guilherme Coelho. DVD. Matizar e Videofilmes, (75 min.).

Nega Gizza. 2002. “Verdade que liberta”. *Na humildade*. Chapa Preta.

Professor Pablo. 2002. “Sentença”. *Estratégia*. 7Taças.

Realidade Cruel. 2008. “A favela chora”. *Dos barrocos de madeirite... aos palácios de platina.* S/ind.

PASSAR DOS LIMITES: REGISTROS MEMORÁVEIS DAS HARMONIAS DE MEDIANTE EM REPERTÓRIO POPULAR NO BRASIL

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc, Florianópolis, Brasil) e membro dos grupos de pesquisa "Processos músico instrumentais" (Udesc) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (Unicamp). Atualmente coordena a pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde? Da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular". E-mail: sergio.freitas@udesc.br.

O estudo parte da observação empírica de que o versado acorde ou área tonal da Mediante (p.ex., Mi maior na tonalidade de Dó maior) agrega valor em obras que, por diversos fatores, se distinguem no repertório da música popular produzida no Brasil ao longo do século XX. Para desenvolver a argumentação são apresentados breves comentários analíticos que procuram sinalizar a eficácia desta ambiência harmônica em obras de personagens influentes, tais como Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim, Vadico, Noel Rosa, Custódio Mesquita e Tom Jobim e seus parceiros. Como mote, destaca-se a canção "Vitoriosa" de Ivan Lins e Vitor Martins, pois nesta canção emprega-se a região de Mediante justamente para ambientar o verso "Quero toda essa vontade de passar dos seus limites, e ir além, e ir além".

PALAVRAS-CHAVE: Mediante. Tonalidade associativa. Teoria e crítica da música popular.

El estudio tiene como punto de partida la observación empírica de que el versado acorde o región tonal de Mediante (por ejemplo, Mi mayor en tonalidad de Do mayor) añade valor en obras que, por diversos factores, se distinguen en el repertorio de la música popular producida en Brasil a lo largo del siglo XX. Para desarrollar el argumento se presentan breves comentarios analíticos que buscan señalar la eficacia de esta armonía en obras de personajes influyentes como Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim, Vadico, Noel Rosa, Custódio Mesquita y Tom Jobim y sus colaboradores. Como lema tendríamos la canción «Vitoriosa» de Ivan Lins y Vitor Martins, puesto que se logra la armonía de Mediante exactamente cuando oímos las palabras «Quiero toda esta voluntad de pasar sus límites, y más allá, y más allá".

PALABRAS CLAVE: Mediante. Tonalidad asociativa. Teoría y crítica de la música popular.

1. COMBINAÇÕES DE ACORDES E PASSAR DOS LIMITES?

De maneira geral e introdutória, a questão que se levanta aqui pode ser recolocada assim: no âmbito da música popular harmônica e tonal, seria pertinente pressupor que combinações de acordes podem sugerir conotações? Tal questão convida outras: Se tais combinações e conotações estão na cultura e possuem cultura, seria prudente observar que, também no âmbito das alturas – intervalos, acordes, áreas tonais e tonalidades –, os sentidos implicados não são propriamente inerentes e estáticos? Tais conotações, ainda que inexatas e mutáveis, se encontram mais ou menos convencionadas? Focando o chamado nível "*poiético*" dessa produção popular seria possível admitir que, ao escolher acordes, os músicos não trabalham exclusivamente com relações abstratas e puramente sonoras?

E ainda um pouco mais: seria contributivo perceber que tais acordos aculturados agregam distinção e prestígio em embates valorativos que se dão nos campos da música popular? Ou seja, tais acordos entre sons e sentidos interferem nas disputas por êxito e consagração, nas lutas pelo ingresso e permanência em instâncias legitimadoras, nas convergências e conflitos protagonizados por músicos, audiência, críticos, analistas, professores, escolas, associações, academias, franquias, estúdios, indústria, editores, produtores e demais agentes do meio musical?

Somando esforços aos estudos que procuram respostas afirmativas para questões deste tipo, esta comunicação aborda uma associação específica. A saber: Aquela entre o versado anseio de passar dos limites e combinações de dispositivos tonais que, de diferentes maneiras, consolidaram-se como meios para a expressão musical desse anseio. Particularizando ainda mais: argumenta-se aqui que, em certa medida e não de forma taxativa, a enunciação desse passar dos limites pode ser amplificada quando recorre aos efeitos do acorde ou área tonal de Mediante.[1]

Vale ressalvar que, nesta oportunidade não se recupera propriamente um percurso filosófico ou cultural desse passar dos limites, o como, quando e por que este sentimento ou vontade penetrou nosso ser tornando-se uma necessidade, ou mesmo obrigação moral, que tanto estimula como atormenta as subjetividades contemporâneas. E também não se questiona aqui a sua valia. Por ora, dá-se por pressuposto o fato de que tal passar dos limites é anseio consabido e pelo qual cultivamos alta estima. Anseio que, atualmente e no senso comum, aprendemos a alimentar e que podemos rememorar através de um vasto florilégio de máximas nostálgicas e motivacionais que, com seus corolários, se prestam para diversos fins. Máximas morais belas e persuasivas, concisas e potentes, ingênuas e até mesmo cruéis como: *"No limits"*. *"The only limits in your life are the ones you create with your mind"*. *"A curious mind knows no limits"*. *"Love knows no limits"*. "Com trabalho duro, não há limites". "*Breaking down barriers*". "*Disobey*". "Dream". "Ir além".

1 Como se sabe, o termo "Mediante" permite diferentes entendimentos na Teoria Musical. Em sentido restrito, neste texto, "acorde de Mediante" é um III grau maior em franco uso em tonalidade maior. Os termos "região" ou "área tonal" de Mediante também são correntes, indicam que não se trata tão somente de um acorde, senão de um conjunto de notas e acordes funcionalmente relacionados ao acorde de Mediante. Para comentários e referências sobre a Mediante, cf. Freitas (2010).

2. ACERCA DO "IR ALÉM" DE IVAN LINS E VITOR MARTINS: AINDA O EFEITO BEETHOVEN?[2]

Para localizar o assunto em época relativamente recente, e já situá-lo na cena da música popular produzida no Brasil, vale reouvir a canção "Vitoriosa" de Ivan Lins e Vitor Martins.[3] Na segunda parte da canção, gravada por Ivan Lins em Ré maior, encontramos um segmento que alcança a remota região de Fá# maior. Neste trecho (Fig. 1), os materiais musicais se combinam em uma ambiência contrastante que tanto é potencializada quanto potencializa os anseios da enunciadora: "Quero toda essa vontade / De passar dos seus limites / E ir além / E ir além...".

Ocorre aqui uma espécie de imbricação entre notas, acordes e versos. Matizando a sugestão de superação, as palavras "vontade de passar de seus limites" ressoam em um desenho melódico cromático, algo singular nesta canção, que é harmonizado por uma estereotipada preparação harmônica (a progressão "dois cinco") que nos leva adiante. Daí os limites de Ré maior são mesmo ultrapassados, os seis sustenidos do segmento vão além daqueles dois regularmente preconizados pela armadura de clave. Num jogo de redobradas negações ao diatonismo principal, a palavra "limites" repousa sobre a nota lá#, nota acidentária harmonizada como 5ª justa de um acorde que, no tom de Ré maior, é algo extraordinário: D#m. A canção parece indagar: como chegamos aqui? Qual é o limite da tonalidade de Ré maior? Quando, em primeira vez, ouvimos a sílaba forte da palavra "além", a melodia prolonga a nota dó#, nota aparentemente diatônica (a sensível do tom principal), que neste instante está falseada como a 5ª justa de um acorde de F#7M. Uma remota tônica? Sim, o vitorioso I grau da região de Mediante.[4]

FIGURA 1. A passagem de Ré maior para Fá# maior em "Vitoriosa", Ivan Lins e Vitor Martins, 1985.

2 A expressão "efeito Beethoven" faz alusão ao trabalho de Fischerman (2004).

3 A canção "Vitoriosa" foi lançada em 1985, no álbum "Metamorfose" de Verônica Sabino. Foi gravada por Ivan Lins no LP "Ivan Lins" de 1986. Trata-se do décimo terceiro disco do artista (Som Livre, LP 530.018), foi gravado em parte no Brasil e em parte nos EUA e contou com produção de Max Pierre e Ivan Lins. A contracapa do álbum informa que os arranjos são criação coletiva de "*A Famiglia*", composta pelos músicos Ivan Lins (voz e teclados), Cláudio Lins (vocal), Guilherme Dias Gomes (teclados), Heitor TP (guitarra), Paulinho Braga (bateria) e Will Lee (contrabaixo elétrico).

4 Para evitar exagerar as funções tonais da Mediante, vale relembrar algo do entorno que amplificava esta "vontade de passar dos limites / e ir além...". Como se sabe, 1984 é o ano das "Diretas já" e 1985 é considerado o último dos 21 anos do regime militar no Brasil e, com isso, também o primeiro de uma "Nova República". E, sabemos que, tais contingências afetavam e eram afetadas pela MPB. Pela estagnação econômica e uma inflação descontrolada, a época é lembrada como a "década perdida", circunstância que impactava a indústria do disco no Brasil. É também nesta década que Ivan Lins procura ultrapassar os limites do mercado nacional e consolidar carreira internacional. Destaca-se ainda a presença desta canção em "Roque Santeiro", telenovela de Dias Gomes e Agnaldo Silva que, enfim superando a censura, foi exitosamente exibida pela Rede Globo entre 1985 e 1986. Nesta telenovela, "Vitoriosa" foi tema de Lulu, personagem interpretada por Cássia Kiss que, na trama, enfrentava questões de gênero que intensificavam e eram intensificadas por esta canção.

Na cultura tonal, tanto no repertório quanto na esfera dos discursos sobre a arte musical, esse tipo de associação entre sons e sentidos possui precedentes ilustres em diversos gêneros e estilos. No campo da música de concerto, uma ocorrência similar bastante comentada é a passagem de Dó maior para Mi maior no primeiro movimento da Sonata "Waldstein". A Sonata para Piano nº21, Op. 53, escrita por Beethoven entre 1803 e 1804: "a famosa passagem [...] tem sido corretamente considerada como um importante passo de Beethoven em direção ao que Tovey chamou de "travessia do Rubicão" (Drabkin, 1996:218). O analista britânico Donald Tovey (1875-1940) empregou a expressão para destacar que, tal combinação tonal é uma espécie de limítrofe entre a era da harmonia moderna (séculos XVII e XVIII) e a era da harmonia contemporânea (século XIX e além). Nos dicionários lemos que a expressão "atravessar o Rubicão" tem sentido de decisão revolucionária, ação arriscada e sem volta, ato de insubordinação e enfrentamento. A culta alusão convida ao menos uma breve observação: mesmo no âmbito da música sem palavras – poética que oferece desafios específicos para a crítica e validação das associações entre sons e sentidos –, a vinculação entre "passar dos limites" e harmonias de Mediante pode se deixar notar.

3. HARMONIAS DE MEDIANTE EM REPERTÓRIO POPULAR NO BRASIL: CHORO E CANÇÃO

Se "o choro e a alma musical do Brasil", como se diz que Villa-Lobos dizia, e se a intenção é argumentar que as Mediantes possuem lugar sutil na música popular produzida no Brasil, faz-se oportuno comentar algo acerca do valor dessas harmonias neste campo. Notando que no choro, como ocorre com a sonata beethoveniana, lidamos preponderantemente com música sem palavras, podemos considerar que, talvez a passagem mais célebre seja mesmo aquela do "Lamentos" de Pixinguinha (Fig. 2). Este choro tem datação movimentada: ao que consta, foi composto em 1920 por ocasião da conhecida e lamentosa violência racial publicamente imposta a Pixinguinha, em 1928 foi gravado pela primeira vez e, em 1962 ganhou versos de Vinícius de Moraes. Observando o revolucionário "Lamentos" na tonalidade de Ré maior, encontramos a área tonal de Fá# maior a partir da quarta quadratura (compassos 13 a 15), bem ao momento em que o poeta encaixou o sofrido "Mas, ai, o meu tormento é tanto que eu vivo em prantos...".[5]

FIGURA 2. A passagem de Ré maior para Fá# maior em "Lamentos", Pixinguinha, 1920.

Uma ocorrência anterior se acha em "Santinha", choro de autoria do maestro Anacleto de Medeiros (1866-1907) grafado em Sol maior e que, nos compassos 10 a 12 da terceira parte, francamente em Dó maior, traz um segmento claramente articulado sobre os 4 sustenidos da região de Mi maior. Outra passagem de Dó maior para a região de Mi maior pode ser encontrada nos compassos 7 e 8 da segunda parte do choro "Tua Imagem" da lavra do violonista Canhoto da Paraíba (1926-2008). E uma passagem de Sib maior para a área tonal

5 Com Rezende (2014:47) observa-se que o adjetivo "revolucionário" decorre do capítulo "Carinhoso e Lamentos, revolução no choro" do conhecido livro "Choro: do quintal ao Municipal" de Henrique Cazes.

de Ré maior pode ser localizada nos compassos 6 e 7 da primeira parte do choro "Será que é isso?" da lavra do influente flautista Copinha (1910-1984).[6]

Contudo, nenhum comentário acerca das mediantes nesta tradição seria convincente sem uma menção aos canônicos choros de Jacob do Bandolim.[7] Destaca-se assim a passagem de Dó maior para a região de Mi maior nos compassos 13 e 15 da segunda parte de "Noites Cariocas". E também a passagem de Sol maior para a região de Si maior nos compassos 13 e 15 da segunda parte de "Doce de Coco". Com o auxílio da análise de Rezende (2014:132-134 e 372-375), vale citar um engenhoso emprego da área tonal de Mediante no choro "Cadência" de Juventino Maciel (1926-1992), conforme a gravação de Jacob do Bandolim em seu influente álbum "Vibrações" de 1967: de saída, nos compassos 3 e 4, ouvimos a primeira cadência que, estereotipadamente, prenuncia resolução em Si maior, no entanto, logo se percebe que se trata de uma contundente cadência de engano, uma vez que, no compasso 5, somos surpreendidos por um acorde de Sol maior, o indubitável I grau da tonalidade principal.

Embora sucintos, estes apontamentos já indicam uma direção: também neste campo, a qualidade invulgar destas harmonias contribui para a distinção destes personagens. Mediantes denotam maestria, uma habilidade musical acima da média que pode agregar um valor de esmero e originalidade ao já consagrado lugar de destaque que estes nomes ocupam no panteão dos grandes do choro e, com isso, também no panteão dos grandes artífices daquela "alma musical do Brasil".

As idealizações de um éthos musical brasileiro passam também, é claro, pelo universo da canção. Neste vasto, rico e diverso campo, as inflexões da Mediante vêm sendo notadas em estudos que abordam personagens da "Era do Rádio". Comentando a "contribuição de Vadico para a música popular brasileira", Santos (2006) retrocede a 1933 e chama atenção para aparição da área tonal de Sol maior na tonalidade de Mib maior na célebre canção "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa. A rara ambiência de Mediante sugere mesmo uma singularizar individualidade ("É o m<u>eu</u> samba") que assina o verso final ("Em feitio de ora<u>ção</u>") da canção.

No estudo que Nascimento dedica ao cancionista Custódio Mesquita (1910-1945), destaca-se um comentário acerca do *fox*-canção "Dormindo na Rua" de 1932:

> Na harmonia de *Dormindo na rua* encontramos o primeiro emprego, pelo autor, daquele recurso da região de mediante superior, o terceiro grau maior em tom maior. Como tal recurso expressivo se apresenta, em termos históricos, como uma das últimas aquisições na expansão do vocabulário tonal europeu, [...] podemos aqui salientar o "frescor" de seu uso em canções populares dos anos trinta (Nascimento 2001:102).

Sobre a valsa "Mês de Maio" de Custódio Mesquita e Edgar Proença gravada por Orlando Silva em 1942, o autor observa:

> Esta valsa cumpre bem o propósito da representação romântica com altas doses de nostalgia [...]. Custódio imprime, de maneira muito natural, um acorde bem menos frequente no vocabulário harmônico da canção popular, [no verso "maio das virgens brancas e serenas"] um mi maior [...], região de mediante em dó maior, a tonalidade da valsa. Apenas um "capricho de príncipe" (Nascimento 2001:89-90).

Indo além, nas canções da Bossa Nova a presença modernizadora da Mediante já é consideravelmente menos rara. Sumariamente, vale apontar que as Mediantes estão presentes em algumas das mais exitosas canções de Tom Jobim e seus parceiros. Canções que se tornaram ícones internacionais de determinada concepção de *brasilidade*. Pensando a canção "Garota de Ipanema", de Jobim e Vinícius de Moraes de 1962, na tonalidade de Fá maior,

6 As pautas podem ser consultadas em Sève, Souza e Dininho (2009, 2011a, 2011b).

7 Sobre "O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim" ver Rezende (2014).

vamos ouvir a passagem para a região de Lá maior na seção B, junto ao verso "Ah, porque tudo é tão triste". Aqui a engenhosidade da trama convida uma breve digressão. Em seu estudo sobre "o significado em música", Oliveira (2010:127-140) retoma pesquisas da área da psicologia que visam medir experimentalmente os *qualias* associados aos acordes. A partir de testes aplicados em ouvintes familiarizados com a música ocidental, foram obtidas impressões que caracterizam a harmonia de Mediante como: diferente, calorosa, surpreendente positiva, algo que causa satisfação. O estudo traz conclusões como: "as Mediantes [...] parecem evocar uma sensação de brilho e força maior do que uma tríade maior isolada ou pertencente ao campo harmônico [diatônico]" (Oliveira 2010:138).[8] Com isso, voltando a "Garota de Ipanema", vale perguntar: seria apropriado associar *qualias* de Mediante ao comovente verso "Ah, porque tudo é tão triste"? Ocorre aqui um erro de harmonia ou de composição? Não. Trata-se mais é de um chiste, de uma fina ironia retórica: a figura musical parece afirmar o oposto daquilo que o sofredor eu lírico verseja. A ironia delata o jogo de sedução: Não há propriamente "solidão" – lembrando que o verso anterior, "Ah, porque estou tão sozinho", está matizado pelo patético acorde Napolitano (Gb7M) seguido de seu melancólico IV7 *blues* (Cb7).[9] E, é claro que, na trama da canção nem tudo é assim "tão triste". As contrastantes e ecléticas figuras de harmonia – Napolitano, IV7 *blues*, Mediante (região de Lá maior, usualmente evocada por seu relativo menor, e mais acabrunhado, F#m) – permeando o diatonismo de Fá maior, são inflexões de comoção a serviço de um conhecido ardil masculino: a chantagem emocional que visa persuasão amorosa.

8 Oliveira (2010) comenta a pesquisa de David Huron (*Sweet Anticipation: the psychology of musical expectation*). Os recortes amostrados aqui estão evidentemente abreviados e intencionalmente selecionados. Para uma apreciação apropriada, recomenda-se a leitura da referência citada.

9 Sobre o "Acorde Napolitano" ver Freitas (2014b). Sobre a inflexão *blues* na seção B de "Garota de Ipanema" ver Freitas (2010:785-791).

Este tipo de "intenção poética", em sentido algo wagneriano,[10] já se percebe no "Desafinado", canção de 1958 assinada por Jobim e Newton Mendonça. Racionalizando novamente na tonalidade de Fá maior, vamos ouvir o acorde Napolitano (Gb7M) matizando a palavra "Deus" (em "O que Deus me deu"). Mais adiante, surge a inflexão de Mediante (Lá maior) que parece distinguir a principal novidade que a canção apregoa: "Que isso é bossa nova / Que isso é muito natural". O caso de "Triste", canção de Jobim de 1967, também pede atenção. Na tonalidade de Sib maior, e logo após a prudente advertência ("ninguém pode viver de ilusão"), ouvimos com a sílaba forte do enfático advérbio "nunca" (no verso "que nunca vai ser"), a estranha nota dó#, ambientada na área tonal da Mediante (Ré maior). Contudo, rapidamente o tom principal (Sib maior) se recompõe: o "sonhador tem que acordar", a inflexão da Mediante (D7M) só pode significar anseio e mera "ilusão".[11]

Para interromper esta célere antologia de ocorrências de Mediantes em determinado repertório reconhecido como popular e brasileiro ao longo do século XX, voltemos para a década que viu surgir a canção "Vitoriosa". Mais precisamente 1981, para reouvir o influente samba choro "Samambaia" de César Camargo Mariano. Sem palavras, como nas tradições da sonata para piano e do choro, a pós bossanovista "Samambaia" foi gravada em Dó maior. Em contraste, a primeira quadratura da seção B está ambientada na área tonal de Réb maior

10 Conforme se observa em Freitas (2013:17-30), em linhas gerais, no vocabulário conceitual do compositor e ensaísta alemão Richard Wagner (1813-1883), a "intenção poética" (*dichterische Absicht*) é percebida como uma espécie de "semente fertilizadora" com a qual "a poesia insemina a música". Nesta sugestiva analogia, a poesia é o "princípio masculino", o componente "racional, reflexivo, mas incapaz de conseguir um envolvimento genuíno e emocional da audiência". Por seu turno, a música é o "princípio feminino", a "expressão que só toma forma definida sob a influência verbal ou conceitual". "Dessa união procriativa nasce o drama musical" (Grey, 1995:258-259).

11 A primeira parte do plano tonal de "Triste" (compassos 1 a 16) é demarcada pelos acordes Bb7M, Gb7M, D7M e Bb7M, conformando o simétrico "ciclo de terças maiores", ou "ciclo de mediantes". A este respeito confira Freitas 2014a.

(a região do acorde Napolitano) e as próximas duas quadraturas (compassos 5 a 11 da seção B), atravessando o Rubicão, se articulam basicamente sobre o ambiente diatônico da Mediante: Mi maior. Reconhecer tais combinações de acordes, e também os giros melódicos e outros recursos musicais não comentados nesta oportunidade, convida notar como em "Samambaia" ressoa uma tácita e eloquente conversa entre César Camargo Mariano e vultosos personagens que o antecedem, tais como Beethoven, Pixinguinha e Jobim.[12]

CONCLUSÕES

A apreciação das combinações de acordes em música popular é um expediente que pode contribuir para a compreensão de aspectos da identificação subjetiva que aproxima ouvintes e tal música. Tal expediente técnico, crítico e analítico pode também nos ajudar a perceber que, em tais combinações ressoa uma rede de reminiscências – a difusa rede que as músicas tonais tecem entre si – que não se revela prontamente. Essas formas conversativas de invenção reiteram e renovam conotações que, agregando sutil valor, interferem nas disputas que se travam no campo da música popular. As harmonias de Mediante tomam parte desta rede, não possuem superpoderes, mas, combinadas com outros componentes, podem entonar idealizações diversas. Digamos: Mediantes podem evocar nostalgias de liberdade e aspirações correlatas de vontade própria, superação, rebeldia e inconformismo. São eventualmente capazes de sonorizar idealizações de juventude, individualidade, sonho e desobediência que podem trazer algum alívio frente os limites cerceadores da vida. Mediantes são percebidas como evidência de dom, de inspiração e sentimento, de sensibilidade, criatividade e fantasia. São sinais de engenho, agudeza e entusiasmo, de gosto invulgar e inconfundível. Mediante é coisa de gênio, está associada ao complexo e implica virtuosismo. Está associada ao que é espontâneo, instintivo, vibrante e intenso. Colateralmente, apreende-se que a Mediante é também uma figura conservadora, pois sua excedência depende da norma para ser reconhecida e valorizada. Tal figura expressa ação de embelezamento, algo pré-sancionado no âmbito da cultura tonal, assim, a oposição posta pela Mediante é uma expansão atualizadora de valores intrínsecos da velha harmonia: trata-se de um fora da ordem contido na ordem. Trata-se de um "ir além" que não oferece riscos aos limites.

12 Como se observa em outra parte (Freitas 2010:300-302), em "Samambaia" ressoa também o grato convívio de César Camargo Mariano com o compositor, cantor e pianista carioca Johnny Alf (1929-2010). Vale acrescentar que, em "Samambaia" a travessia por áreas tonais remotas não termina aqui, nesta Mediante (Mi maior). Antes de retomar a tonalidade principal (Dó maior), a última quadratura da seção B alcança a antípoda região de Fá# maior. Para referências acerca desta última relação (a região de #IV ou bV na tonalidade maior), ver Freitas (2010:752-754).

REFERÊNCIAS

Drabkin, Willian. 1996. "Um panorama da música de Beethoven". In: Cooper, Barry (Org.). *Beethoven: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., pp. 214-226.

Grey, Thomas S. 1995. "Um glossário wagneriano". In: Millington, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., pp. 254-270.

Fischerman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular.* Buenos Aires: Paidós,

Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2010. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

______. 2013. "Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular". In: *Música Popular em Revista*, v. 2, pp. 01-35.

______. 2014a. "Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil". In: *Per Musi*, n. 29, pp.126-147.

______.2014b. "Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 29, pp.15-57.

Nascimento, Hermilson Garcia do. 2001. *Custódio Mesquita: o que seu piano revelou*. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

Oliveira, Luís Felipe. 2010. *A emergência do significado em música*. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima. 2014. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese: Doutorado em Música. Campinas: Unicamp.

Santos, Rafael dos. 2006. "O feitio da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira". In: *Per Musi*, n.14, pp. 33-43.

Sève, Mario; Souza, Rogério e Dininho (org.). 2009. *Choro* (Songbook; v.1). São Paulo: Irmãos Vitale.

______. 2011a. *Choro* (Songbook; v.2). São Paulo: Irmãos Vitale.

______.2011b. *Choro* (Songbook; v.3). São Paulo: Irmãos Vitale.

OS GRUPOS DE CHORO DOS ANOS 90 NO RIO DE JANEIRO E SUAS RE-LEITURAS DOS GRANDES CLÁSSICOS DO GÊNERO

Sheila Zagury

Sheila Zagury é professora da Escola de Música da UFRJ, pianista e arranjadora atuante no meio da Música Popular Brasileira e no *jazz*. Faz parte de diversos conjuntos como a Orquestra Lunar, Harmonitango e mantém projetos musicais com Daniela Spielmann, José Staneck, Neti Spzilman, dentre outros. É Doutora em Práticas Interpretativas pela UNICAMP, tendo defendido a sua tese em 2014. Email: sheilazag@gmail.com

Esta proposta relata uma pesquisa a respeito de grupos que surgiram no Rio de Janeiro na década de 1990, que lidaram com o choro e trouxeram contribuições como mudanças dentro do repertório que este gênero musical abrange e possíveis inter-relações com outros gêneros. A partir da observação destes conjuntos e de projetos com a mesma visão artística, começamos a levantar algumas reflexões acerca das representações como tradição e ruptura no choro, a identidade nacional e sua relação com este universo da música instrumental brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Choro. Arranjo. Identidade. Representação.

Esta propuesta informa de una investigación sobre los grupos que surgieron en Río de Janeiro en la década de 1990, que interpretaban choros y que hicieron contribuciones al género tales como cambios en su repertorio y posibles interrelaciones con otros géneros musicales. De la observación de estos conjuntos y de otros proyectos con la misma visión artística, empezamos a plantear algunas reflexiones sobre las representaciones de tradición y ruptura en el choro, la identidad nacional y su relación con el universo de la música instrumental brasileña.

PALABRAS CLAVE: Choro. Arreglo. Identidad. Representación.

1. INTRODUÇÃO E CONTEXTO

Este artigo descreve a investigação[1] que trata das contribuições musicais para o choro trazidas por grupos instrumentais que surgiram no Rio de Janeiro na década de 90 do século XX e que se dedicaram a esse universo da música popular brasileira urbana. A pesquisa procurou observar as mudanças que esse conjuntos trouxeram para o choro e as inter-relações com outros gêneros musicais, tanto no que tange a área da criação (composição e arranjos) como o campo da performance.

Do final do século XIX até os anos 60 do século XX, fase em que se firma enquanto gênero musical, o choro passa por diversas transformações. Durante essa trajetória, passa por "fases de ouro", mescladas com alguns momentos de declínio, como nos relata Ary Vasconcelos em seu *Carinhoso, Etc - História e Inventário do Choro* (1984). Nesse período podem-se observar mudanças mais no que tange à instrumentação do que à sua estrutura de forma musical.

Na década de 1970, o choro experimenta o que seria denominado como uma revitalização[2], capitaneada por intelectuais e músicos. Estes atores sociais atuaram como mediadores desta revitalização, apesar de cada grupo ser movido por interesses diversos. Segundo Tamara Livingston-Isenhour e Thomas Garcia, eles se preocupavam com uma possível decadência do que seria a "autêntica música brasileira", face à música popular estrangeira. A noção de identidade nacional já estaria consolidada neste época[3]. Junto a este movimento de "retomada", temos alguns artistas que procuravam abordagens musicais que trariam mudanças no formato de compor e/ou interpretar o gênero.

Na década de 1990, surgiram no Rio de Janeiro vários conjuntos instrumentais com uma formação bem diversa. Eles tinham componentes vindos de universos distintos. Pro exemplo: músicos renomados do choro se aliaram a estudantes de graduação em música ou instrumentistas em início de carreira para formar esses grupos. Tais conjuntos aliam o choro a outros gêneros musicais, re-construindo-o, além de registrar em seus CDs obras de outros gêneros da música popular brasileira, e até peças do universo do *jazz* e da música erudita européia e sul-americana.

Para gerarmos um cenário para o nosso objeto de pesquisa, propusemos algumas linhas de contextualização, além de um histórico resumido do choro. Um compêndio foi elaborado com os variados significados relacionados à música da palavra "choro": ele é gênero musical, maneira de se interpretar obras musicais, o nome dado para o encontro de músicos para se executar e ouvir choro e até o conjunto que executa esse repertório. Essas definições estão documentadas em vários textos sobre o assunto, entre teses, dissertações, entrevistas e livros. Algumas permanecem sendo usadas pelo senso comum, até o presente momento.

Para citarmos alguns estudiosos, podemos observar que Henrique Cazes (1998) e Tâmara Elena Livingston-Isenhour e Thomas G. Caracas Garcia (2005) buscam abordar o choro enquanto estilo e gênero musicais. Também vemos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto

1 Este foi o objeto de estudo da tese de Doutorado em Música defendida e aprovada em Fevereiro de 2014.

2 Esse movimento teve uma tendência memorialista, de reviver o choro e sua tradição. Ver em Livingston-Isenhour & Garcia e Vasconcelos, dentre outros.

3 A noção de identidade nacional nos vem através de trabalhos como o de Renato Ortiz. Em seu livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional,* ele elabora como essa identidade vem sendo forjada e inventada ao longo dos séculos XIX e XX, através dos intelectuais (historiadores, escritores, musicólogos, etc) e por vezes tendo o Estado vigente por trás. Para Ortiz a questão da cultura popular é fundamental na construção desta identidade: "... a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro." (Ortiz, 2006:8)

(2009) a colocação do choro enquanto estilo e gênero em vários relatos: "Callado não era só músico para tocar de primeira vista como também para compor qualquer choro de improviso (Pinto, 2009:12); "Chiquinha (Gonzaga) era de uma educação finíssima (...). Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia de rogada..." (Pinto, 2009:42). Pensamos então ser pertinente também uma discussão tratando de gênero e estilo musical, o que faremos resumidamente no presente artigo.

Para este debate, separamos aqui as reflexões de dois autores. Em relação a gênero musical, tomamos então a reflexão detida que Franco Fabbri faz em seu artigo *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. Inicialmente ele define gênero musical como "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo caminho é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas" (Fabbri, 1985:1)[4]. Assim, para o autor, fica evidenciado a importância dos atores sociais nessa definição de gênero, na construção deste e das normas que o irão reger. Já Leonard Meyer (1956) traz uma análise detida a respeito de estilo musical. Ele define estilo musical como "sistemas mais ou menos complexos de relações sonoras compreendidas e usadas em comum por um grupo de indivíduos." (Meyer,1956:45)[5].

A partir da estruturação deste cenário de contextualizações, descrevemos os grupos a partir de suas trajetórias e elaboramos apreciações musicais dos seus trabalhos fonográficos, assim como análises mais detidas de dois arranjos de cada grupo, perfazendo um total de oito. Como esta é uma pesquisa em Práticas Interpretativas, buscamos também uma inserção do trabalho musical da autora durante o período abordado.

4 Tradução nossa.

5 Idem.

2. OS GRUPOS DE CHORO E AS ANÁLISES MUSICAIS:

A década de 1990 trouxe uma nova volta para o choro e o samba no Rio de Janeiro, a partir de empreendimentos de grupos pequenos de músicos e surgimentos de casas de shows e bares ʃque irão abrigar esses gêneros musicais. Surgiram vários grupos instrumentais com componentes oriundos de mundos distintos: estudantes de cursos de graduação em música que em alguns casos se aliavam a músicos já inseridos no universo do choro; alguns destes teriam passagens por institutos acadêmicos ligados à música, outros não. Conjuntos como Água de Moringa, Choro na Feira, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira, Abraçando Jacaré, Trio Madeira Brasil e projetos como "Mulheres em Pixinguinha" e "Bach e Pixinguinha" aliam os gêneros musicais ligados ao universo do choro a outros, distantes deste. Nesta dinâmica, esses conjuntos trazem novas perspectivas para este universo, ao repensar o fazer musical ligado ao choro. Para termos uma visão mais acurada, escolhemos quatro grupos: Água de Moringa, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira e Trio Madeira Brasil dos quais elaboramos as apreciações musicais acerca de seus trabalhos fonográficos (CDs). Desse material, selecionamos e analisamos detidamente dois arranjos por grupo.

Como parte da minha carreira como pianista e arranjadora se deu nesse universo, dois recitais com esse material foram elaborados. O repertório apresentados nos concertos foram também apreciados, sendo que uma das obras teve também uma análise mais detida.

Através do resultado das apreciações e análises, listamos diversos procedimentos musicais usados nos arranjos que trazem mudanças às obras que fazem parte do repertório do universo do choro, gravadas pelos grupos estudados: recursos como rearmonização (uso de notas-pedal, acréscimo de notas de tensão ou complementares, adição ou substituição de acordes) utilização de texturas pouco comuns à prática do choro (emprego de instrumentos de tessitura médio-grave nas melodias principais, melodias principais sendo executadas por mais de um instrumento com divisão destas frase a frase, linhas melódicas em movimentos

contrários e cromáticas, dobramentos em uníssono, 8as e 3as paralelas, utilização de efeitos e ambiência sonora), modificações em termos de métrica (compassos alternados), rítmica e formal (tanto em relação à grandes estruturas como seções quanto a pequenos trechos como frases, membros de frases, citações de trechos ou obras conhecidas, uso de gêneros musicais norte-americanos como *jazz-waltz, swing, bebop,* acréscimo de interlúdios).

Para ilustrar as afirmações anteriores, apresentamos dois trechos de arranjos que foram analisados. Inicialmente, um trecho de "Caminhando", de Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia, onde aparece a presença de polirritmia e deslocamento do acento, trazendo a sensação de compasso binário composto (0a obra original é em compasso binário simples):

FIGURA 1. Primeiros seis compassos de "Caminhando", segundo a gravação de Nelson Cavaquinho

FIGURA 2. Primeiros cinco compassos da seção A de "Caminhando", na versão do Tira Poeira.

Como segundo exemplo, um trecho de "Assanhado", com a harmonia do autor e a rearmonização elaborada pelo Trio Madeira Brasil:

FIGURA 3. Seção A, com a harmonia do compositor e a proposta pelo arranjo para o Trio Madeira Brasil.

Observando a sua produção fonográfica verificamos que os conjuntos estudados não se ativeram somente ao repertório do universo do choro (polcas, choros, maxixes, valsas,) e perpassaram por outros gêneros musicais, tanto em seus arranjos quanto em relação à escolha de obras não pertencentes ao choro e seus entornos. Parte da discografia contempla obras da música erudita, do jazz e do rock como a Melodia Sentimental de Villa-Lobos (no CD *Rabo de Lagartixa*), Valsa Venezuelana no 3 de Antonio Lauro (no CD *Trio Madeira Brasil*) e "Eleanor Rigby", de John Lennon e Paul McCartney (no CD *Feijoada Completa*).

Esses procedimentos aqui resumidamente demonstrados nos aporta para os formatos que esses atores se voltam para o seu fazer musical, ou seja, como cada um de nós se apropriou de diversos universos, gerando maneiras de hibridação[6] entre os variados mundos musicais que se mostram dentro de cada projeto investigado. Essas apropriações, contudo, trouxeram outras questões, como a própria identificação de tais conjuntos como grupos de choro e outras discussões que giram em seu entorno: tradição, ruptura, estilo, gênero, representações.

Para colaborar com esses questionamentos, trouxemos alguns autores que se preocuparam com a representação que é construída para o que compreendemos como "grupo de choro". Como coloca Claudia Góes (2007), uma série de práticas sociais, como as rodas de choro e/ou samba e os locais de preservação de memória vão contribuir para a formação e consolidação dessas representações[7] ligadas a esses gêneros. Outro dado importante é a relação que essas representações travam com a questão da identidade nacional. Vianna vem relatar como se deu a apropriação do samba pelos intelectuais e pelo Estado, no decurso do século XX. Napolitano corrobora esta reflexão e Hershmann e Trotta (2007) aproximam o choro destas considerações, quando demonstram a ligação deste com o samba.

Enquanto representação, os conjuntos analisados fogem à perspectiva do que se entende por grupo de choro. Contudo, como alguns elementos do choro são mantidos (por exemplo, a presença do violão de 7 cordas em todos os quatro grupos que analisamos), a dúvida permanece. O que nos traz novamente às primeiras considerações a respeito do significado de choro, que atualmente abrange grupo, festa, gênero e estilo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os grupos que aqui pesquisamos são identificados como grupos de choro, pelos seus membros e por alguns atores que transitam neste universo. Constatamos que parte desta representação se dá pela sua maneira de tocar, ou seja, pelo seu estilo "choroso" de interpretar e arranjar obras musicais. O choro então aqui toma o significado de estilo, conforme discutido por vários autores, como já descrito nesta pesquisa.

Os processos de hibridação que aparecem nos arranjos desses grupos foram levantados, como o formato de rearmonização e a estruturação de vários arranjos com texturas que se aproximam da observada em obras de música de câmera, o que já foi relatado nos capítulos anteriores deste trabalho. Como coloca Canclini (2008), esses processos podem ocorrer de forma espontânea ou a partir de um indivíduo ou grupo. No caso, pensamos que os dois processos se deram, em graus diversos. Vários dos componentes destes conjuntos vêm de um histórico acadêmico ligado ao estudo da música erudita, que se contrapõe com as práticas informais relacionadas com a música popular que todos também tiveram contato, em rodas de samba e choro. Em um trecho de seu depoimento, Ronaldo do Bandolim nos conta de seu

6 O conceito de hibridação nos é dado por Nestor Canclini (2008) em seu *Culturas Híbridas*, que diz: "entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." (Canclini, 2008:xix). Para Canclini, o processo de hibridação é dinâmico, onde as práticas discretas são resultados de hibridações anteriores, sendo assim não serão consideradas como fontes puras. O autor coloca que há várias formas de hibridação; elas podem ocorrer de modo espontâneo, como "resultado de processos migratórios" (Canclini, 2008:xxii) ou a partir da criatividade de um indivíduo ou de um grupo. A partir desses processos de hibridação, Canclini traz uma reflexão a respeito de identidade e a sua relativização.

7 O conceito de representação vem através do trabalho de Roger Chartier, que nos diz: "as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Dai, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza." (Chartier, 1990:17)

interesse em se ligar ao estudo da música erudita, propondo então aos outros dois integrantes do Trio Madeira Brasil a feitura do grupo, com a busca desta vertente.

Podemos considerar que esses conjuntos buscaram outros mundos musicais além do universo dado, trazendo processos de hibridação com outros gêneros no âmbito de seus arranjos, instrumentação e indo além nas interações, ao optar por enveredar em outros repertórios, fugindo da expectativa que se tem de um grupo de choro. Contudo, esses processos não são novos e aparecem sempre de maneira mais dinâmica, embora lenta e gradativa do que as representações mais consolidadas nos fazem ver. Ao final, pensamos que o "estilo choro" prevalece, não só amolecendo as polcas, mas os outros mundos e olhares.

REFERÊNCIAS

Canclini, Nestor. 2008 *Culturas Híbridas*: *Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.* 4ª reimpressão da 4ª edição de 2003. São Paulo: Editora São Paulo.

Cazes, Henrique. 1998. *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.

Chartier, Roger. 1990. *A História Cultural, entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

Fabbri, Franco. 1981. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: Popular Music Perspectives, Ed. D. Horn and P. Tagg; Göte-borg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music. p. 52-81.

Goes, Claudia. 2007. *Comunicação e Música; A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro.

Herschmann, Micael & Trotta, Felipe. 2007. Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional. Em: *Midia e Memória: A Produção de Sentidos nos Meios de Comunicação*. Organizadoras: Ana Paula Goulart Ribeiro e Lucia Flávia. Rio de Janeiro: Ed. Mauad Ltda.

Livingston-Isenhour, Tâmara Elena & Garcia, Thomas G. Caracas. 2005 *Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana: Indiana University Press.

Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. London e Chicago: The University of Chicago Press, Ltd.

Napolitano, Marcos. 2007. *A Síncope das Idéias.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Ortiz, Renato. 2006.*Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 2009.*O Choro; Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE. (MPB reedições).

Vasconcelos, Ary. 1984. *Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda.

Vianna, Hermano. 1995.*O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Discos

Jacob do Bandolim: *Chorinhos e Chorões*. Com o conjunto Jacob e Seu Regional. RCA Victor – 1961 – LP 12", BBL 1138.

Rabo de Lagartixa: *Rabo de Lagartixa*. Produção independente, 1998. RDL, 1998.

_______*O Papagaio do Moleque*. Biscoito Fino, 2009. BF937.

Tira Poeira: *Tira Poeira*. Biscoito Fino, 2003, BF 535.

_____*Feijoada Completa*. Biscoito Fino, 2008, BF 827.

Trio Madeira Brasil: *Trio Madeira Brasil.* Produção independente, 1998, TMB – 98.

FUNK CARIOCA PARA PESSOAS COM GOSTO REFINADO: UM DEBATE SOBRE GOSTOS E REPRESENTAÇÕES DA MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA NA INTERNET

Simone Evangelista Cunha

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista em Mídias Digitais e Interativas pelo Senac Rio.

A partir de exemplos de paródias que se apropriam do funk carioca para dessacralizar cânones da "alta" cultura no YouTube, o trabalho pretende discutir a subjetivação dos critérios de gosto supostamente objetivos utilizados para avaliar vídeos sobre esse gênero musical disponíveis no portal de vídeos, pontuando performances, representações sociais, disputas simbólicas e negociação de identidades envolvidas neste processo.

PALAVRAS-CHAVE: Entretenimento. Representações sociais. Funk..

A partir de ejemplos de parodias que se apropian del funk carioca para desacralizar los cánones de la "alta" cultura en YouTube, este trabajo aborda el tema de la subjetivación de los criterios de gusto supuestamente objetivos que se utilizan para valorar los videos sobre este género musical que se encuentran disponibles en el portal virtual. Se abordan las actuaciones, las representaciones sociales, las disputas simbólicas y la negociación de identidades involucradas en este proceso.

PALAVRAS-CLAVE: entretenimento. Representaciones sociales. Funk

1. INTRODUÇÃO

De acordo com McClary (1991:8), a música é uma prática social, um "fórum público no qual vários modelos de organização de gênero (assim como muitos outros aspectos da vida social) são aceitos, adotados, contestados e negociados". Assim, embora o fazer musical seja uma atividade potencialmente acessível a todos, o reconhecimento de diversas formas de expressão cultural passa por critérios subjetivos que envolvem a concepção do que é arte e do papel do artista, ou quem pode ser considerado artista.

Este trabalho pretende explorar o processo de negociação de identidades e disputas simbólicas em torno do funk carioca no portal de vídeos YouTube. Segundo Burgess e Green (2009), o YouTube pode ser considerado um sistema cultural intermediado que faz parte do cenário contemporâneo da mídia de massa e tem influência sobre a cultura popular. Entre milhares de vídeos relacionados ao funk disponíveis no site, partimos de exemplos de paródias que buscam a dessacralização de cânones da "alta" cultura para discutir a subjetividade de critérios supostamente objetivos criados para subsidiar manifestações de gosto em relação a determinados gêneros musicais.

A paródia "Gaiola das Cabeçudas"[1] mistura clássicos do funk (muito dos quais com grande circulação no YouTube) e paradigmas da intelectualidade: a dança conhecida como "surra de bunda" se transforma em "surra de Schubert" e "dói, um tapinha não dói" vira "li tudo do Leon Tolstói". A brincadeira foi criada pelos humoristas Marcelo Adnet e Rafael Queiroga após a sugestão de um internauta quando os ambos apresentavam o programa '15 minutos', na MTV. Em junho de 2010, o videoclipe da "aula" de referências intelectualizadas ao som do batidão estreou no próprio canal, no programa Comédia MTV, também comandado por Adnet. Postada no YouTube, a produção virou sucesso instantâneo, motivo pelo qual foi tema de diversas reportagens.

Dois anos mais tarde, outro humorista faria sucesso ao utilizar a mesma estratégia, desta vez em um vídeo produzido especialmente para o YouTube. "Funk clássico - para pessoas com gosto refinado" foi postado pela primeira vez em agosto de 2012 e apresenta Gustavo Horn acompanhado por um pianista cantando clássicos do funk carioca com uma roupagem erudita – tanto na melodia e nos arranjos quanto na performance do protagonista, que imita os trejeitos utilizados pelos tenores. Ao longo de pouco mais de três minutos de duração, a produção traz interpretações para quase 20 músicas que ganharam projeção no funk carioca, como "Que isso, novinha?", "Dança do Créu", "Tô ficando atoladinha" e "Cada um no seu quadrado".

Após um breve histórico sobre a consolidação do funk no Brasil, discutiremos as produções de sentido e conflitos em torno de diferentes manifestações artísticas no campo da música. A terceira parte do artigo traz um recorte sobre os vídeos já mencionados para retomar as reflexões realizadas e exemplificar as continuidades e rupturas em relação à formação e manifestação do gosto possibilitadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias de informação e comunicação.

2. VIOLÊNCIA E *GLAMOUR*: UM BREVE HISTÓRICO

Influenciado fortemente por sonoridades e ritmos norte-americanos, o funk começou a se estabelecer nas periferias do Rio de Janeiro nos anos 70, sendo tocado em bailes e rádios cariocas apenas em inglês. Segundo Essinger (2005), o gênero iniciou o seu processo de nacionalização no final dos anos 1980. Na década seguinte, consolidou uma identidade carioca, com letras em português que retratavam questões relativas ao cotidiano das favelas

1 Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ. Acesso em 26/06/2012.

e bairros da periferia do Rio de Janeiro. Durante boa parte deste período, a relação entre o funk carioca.

Como mostra Herschmann (2000), os arrastões e tumultos de outubro de 1992 no Rio de Janeiro contribuíram para reforçar um imaginário permeado por narrativas que, implícita ou explicitamente, criminalizavam o gênero, associando-o ao narcotráfico e organizações criminosas. No entanto, a presença constante no noticiário sobre temas associados à violência não impediu que o gênero ganhasse espaço, ainda na década retrasada, nas seções culturais dos grandes jornais do país e na dinâmica do mercado. Esse processo de glamourização contribuiu para que os jovens de classe média do Rio de Janeiro subissem as ladeiras dos morros para se divertir nos bailes funk. No início do século XXI, apesar da associação com o mau gosto, o gênero começou a circular em espaços distintos de seus bailes de origem, como casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo (Sá, 2007).

Atualmente, o funk carioca convive simultaneamente com estigmas associados à violência – bailes ainda são proibidos em diversas comunidades cariocas, por exemplo - e com um momento de ascensão na mídia e no cenário cultural contemporâneo. Após o sucesso do funk romântico, engajado e, mais recentemente, irônico e erotizado (Herschmann, 2000; Sá, 2007), a vertente de ostentação foi a primeira a surgir fora das origens do gênero, a juventude negra, mulata e pobre dos subúrbios cariocas (Sá, 2007). Neste estilo, o humor e o teor predominantemente sexual das letras saem de cena para dar lugar à apologia ao consumo de artigos de luxo, como carros, motos, óculos, roupas e bebidas. O surgimento e a popularização da nova vertente, que ganhou força entre a classe média paulistana, evidenciam o caráter de construção social dos gêneros. Para Janotti Jr. (2005), a própria definição dos gêneros é fruto de negociação e disputa.

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros (Janotti, 2005:5)

Entretanto, apesar das mudanças ao longo do tempo, o funk carioca, assim como outros gêneros, continua associado a conflitos envolvendo as diferentes dimensões sociais que o atravessam. Como veremos adiante, as manifestações de gosto em torno do objeto deste trabalho nas mídias digitais atualizam as disputas e propõem novas questões para reflexão sobre o gênero na contemporaneidade.

3. DISTINÇÃO E DISPUTA NOS MUNDOS DAS ARTES

Conforme DeNora (2000), todo objeto cultural deve ser pensado como parte do ambiente que o produz. Desta forma, as concepções em torno dos gêneros musicais e seus produtos são construídas e ao mesmo tempo participam ativamente da produção de sentidos na sociedade. Neste sentido, ressaltamos o papel da música enquanto organizadora de percepções globais e individuais, uma manifestação que "pode nos dizer coisas sobre a história que não estão acessíveis por meio de nenhum outro meio" (McClary, 1991:29). Em um primeiro momento,

> (...) é possível afirmar que a música se escuta e que todos os seus usos se relacionam com essa escuta. No entanto, quando se tenta definir o que é se escuta e quando se escuta, verifica-se até que ponto grupos socioculturais ou indivíduos distintos ouvem coisas absolutamente distintas quando o objeto de escuta é o mesmo. (Fischerman, 2004:22)

As diferenças na percepção de objetos de escuta podem ser explicada pelas múltiplas dimensões de agenciamento social nas quais a música está inserida (DeNora, 2000). Em uma relação dinâmica com o cotidiano, a música pode reforçar ou criar novos modos de

agência, tanto na esfera individual quanto coletivamente. Em consonância com a autora, McClary (1991) afirma que todos os julgamentos em torno das manifestações artísticas que se enquadram na categoria musical – sejam elas classificadas como boas, ruins, de elite, eruditas, populares, comerciais ou artísticas – são produto da sociedade e, paralelamente, produzem efeitos sociais.

> Como qualquer outro discurso social, a música tem significado precisamente enquanto ao menos algumas pessoas acreditam nele e ajam de acordo com essa crença.(...) A música sempre depende da aceitação de seu significado social. (McClary, 1991:21)

Desta forma, os significados sociais de determinada música ou gênero musical podem ser encarados de diversas formas por grupos ou mesmo indivíduos. Contudo, para Fischerman (2004), o desenvolvimento de uma ideia particular de arte atravessa a avaliação de diferentes formas de expressão artística enquanto pertencentes ou não a este universo. Segundo o autor, este conceito pode ser traduzido na música em torno de uma cristalização ao redor da figura do compositor alemão Ludwig van Beethoven.

> Nesta forma de conceber a arte – a música – que persegue a condição de abstração – de música absoluta – são essenciais os valores de autenticidade, complexidade contrapontística, harmônica e de desenvolvimento, somados à expressão de conflitos e à dificuldade na composição, na execução e, inclusive, na escuta.(Fischerman, 2004:34)

De acordo com Becker (1982), a apreciação mútua de convenções compartilhadas pelos grupos que formam os mundos da arte - estruturas que articulam uma cadeia de produção responsável por criar, divulgar, consumir e avaliar diferentes tipos de manifestações artísticas - e o apoio entre eles seria fundamental para manter seu funcionamento e a crença de que sua produção tem validade dentro dos critérios de valoração da arte. Neste sentido, o papel dos críticos também seria vital para sustentar diferentes mundos da arte.

Segundo Bourdieu (2007), a preferência por formas de arte mais "pura" estaria diretamente ligada à acumulação de capital cultural. Neste sentido, a "cultura legítima" representada por esses autores e suas obras seria a região por excelência da legitimidade estética, reforçada continuamente através de sua reprodução pelo sistema de ensino. A educação e a família, segundo o filósofo francês, seriam os pilares para o ganho do capital cultural que permite a correta apropriação de produções que evocam o caráter abstrato da música.

Embora a música popular produzida ao longo do século XX tenha ganhado novas formas a partir da mediação e do diálogo com os meios de comunicação massiva que se popularizaram naquele período, Fischerman (2004) afirma que o ideal do que seria a "verdadeira arte" ainda opera como um balizador para o estabelecimento de critérios musicais que constroem um abismo ilusório entre diferentes gêneros e manifestações musicais.

> A distinção entre música clássica e popular, na realidade, nunca esteve vigente, salvo para estabelecer precisamente questões de valor e, desde já, a superioridade de uma sobre a outra, de acordo, está claro, com os parâmetros de apenas uma delas. (Fischerman, 2004:29)

Ao longo dos anos, o funk carioca passou por diversas modificações[2], mas a identificação com as periferias manteve-se em relativa estabilidade[3]. Por isso, embora o funk que faça sucesso na segunda década do século XXI seja muito diferente daquele que se popularizou

2 De acordo com Sá, o funk produzido ao longo do século XXI pode ser considerado uma possível linhagem de "música eletrônica popular brasileira" (2007:3), apresentando uma sonoridade única e fortemente influenciada pelo "tamborzão", batida de influência africana.

3

na década de 1990 e trazia questões muito próximas das favelas, as músicas ainda são consideradas como músicas feitas por pobres e para os pobres.

Destacam-se nas críticas ao funk carioca a constante relação entre o gênero e uma estética pobre, na sonoridade e principalmente nas letras. Recuperando o conceito de capital social de Bourdieu (2007), é possível inferir que o gênero ilustra relações de força simbólicas que podem ser entendidas em termos de classe, tal qual a *cumbia villera* analisada por Séman e Vila (2011). Assim, para os detratores do gênero, a parcela pobre da população que produz e consome o funk o faz por falta de opção, pois não pôde ou desejou receber educação suficiente para apreciar manifestações culturais mais complexas.

4. Usos e contradições em torno do funk carioca na pós-modernidade

No maior portal de vídeos da internet, é cada vez maior o número de produções audiovisuais sobre o gênero musical, muitas delas com enorme visibilidade – sobretudo quando há relação com a vertente associada ao humor. Embora não tenham inventado essa associação, as práticas culturais favorecidas pelo ciberespaço, e pelo YouTube em particular, parecem fortalecer essa vertente.

A miscelânea de vídeos de fontes variadas e o convite explícito à participação ativa de todos os usuários expresso no slogan "*Broadcast Yourself*" fornecem um terreno prolífero para o que Felinto (2007) classifica como a cultura do *spoof*, paródia ou imitação de um vídeo. O autor destaca o caráter participativo da paródia pós-moderna como um traço fundamental desta cultura. Para o pesquisador brasileiro, "ela implica um jogo de proximidade e distância que presta homenagem ao original ao mesmo tempo em que o desqualifica".

Embora muitos vídeos relacionados ao funk carioca no YouTube atinjam visibilidade suficientemente expressiva, explicitamos em trabalhos anteriores (Cunha, 2014) que os conflitos existentes em relação ao gênero permanecem e são ressignificados no ambiente virtual. Entretanto, os comentários disponíveis sobre os vídeos relacionados ao funk carioca analisados neste trabalho apresentam certo consenso: além da visibilidade, o processo de hibridação entre o gênero e elementos da música clássica parece conferir credibilidade artística e estética às produções.

> "Quando o funk carioca for assim, vai dar até gosto de ouvir!!!" (por @ThawanyPereira2 no vídeo "Gaiola das Cabeçudas)
>
> "Show! cultura no funk, achei q nunca ia ver." (por @FelipeAstiazara no vídeo "Gaiola das Cabeçudas)
>
> "Eu comprava o primeiro álbum do funk erudito sem pensar duas vezes." (por @cke276 na página do vídeo "Funk para pessoas com gosto refinado")

Em ambos os casos, existe uma aprovação massiva aos vídeos por parte do público nos comentários. Muitos internautas elogiam a construção de "funks inteligentes" - no caso do vídeo "Gaiola das Cabeçudas", são comuns manifestações de orgulho por conseguir reconhecer as referências à "verdadeira cultura", o que poderia reafirmar sua condição de pertencimento a uma classe intelectualizada e culturalmente "superior".

Destaca-se ainda o fato de que, diferentemente de "Gaiola das Cabeçudas", o vídeo "Funk erudito" mantém as letras dos funks parodiados. Tal perspectiva poderia gerar críticas, pois é corriqueiro o argumento dos críticos ao gênero a respeito da falta de qualidade das letras, inclusive em comentários no próprio YouTube – constantemente estes críticos afirmam que a sonoridade é boa, mas não "podem" gostar do funk carioca por suas palavras de baixo calão e apologia ao sexo e à violência. Entretanto, a avaliação parece ser diferente quando as mesmas letras aparecem dentro do contexto de paródia e associadas a sonoridades relacionadas à música clássica. O funk de "baixo nível" torna-se um funk inteligente, evidenciando a construção de critérios subjetivos para a manifestação do gosto.

Cabe ressaltar, neste ponto, uma possível coexistência de duas práticas de distinção. Por um lado, o conceito de capital subcultural defendido por Thornton (1995), nos ajuda a pen-

sar sobre o acúmulo de um conhecimento que não está diretamente ligado à erudição, mas ao contato com práticas culturais diversas que vão contribuir para o compartilhamento de referências que não fazem parte de um universo relacionado ao público *mainstream* (aqui tratado enquanto sujeito ideal, imaginado para dar sentido ao grupo que partilha este capital subcultural).

Por outro lado, o conceito de capital cultural (Bourdieu, 2007) é manifestado através da expressão de conhecimentos acumulados através da apreensão intelectual adquirida durante toda a vida – formação esta ligada à posse do capital econômico, embora não se limite a ele. O reconhecimento das referências à música clássica e outros cânones da alta cultura ou a simples apreciação das duas produções já seriam capazes de mostrar, como diz o título de um dos vídeos, que seu público seria composto por "pessoas com gosto refinado".

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de uma breve análise da trajetória do gênero musical conhecido como funk carioca e em especial o momento vivido por artistas e músicas relacionados no contexto do desenvolvimento das novas tecnologias e plataformas culturais na internet, procuramos abordar a questão da música enquanto processo social (DeNora, 2000), capaz de articular uma rede coletiva e individual em torno de questões como classe social, raça e gênero.

Os dois exemplos de vídeos sobre o gênero mencionados neste texto trazem, implícita ou explicitamente, o hibridismo, uma forma de significação que, para Bhabha (1998:17), "desarticula a lógica dos binarismos e seus efeitos homogeneizadores". Ao dessacralizar a Academia e a música clássica, parodiando diversos ícones do funk carioca, as produções apresentam a possibilidade de espreitar os trânsitos ambíguos presentes nas práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura.

Desta forma, procuramos mostrar também que a mediação do YouTube, um sistema cultural que ganha a cada dia mais relevância dentro do cenário contemporâneo, pode exercer um papel ativo nas disputas simbólicas e na construção de subjetividades em torno de gêneros musicais massivos, como o objeto de análise deste trabalho. Acreditamos que a explicitação das diferenças utilizadas nos critérios de negociações de identidade em torno do funk carioca pode contribuir para o debate sobre os sentidos associados ao gênero na contemporaneidade. De acordo com Trotta (2011:112), "se os critérios apresentam contradições, é preciso pensar nas posições dos sujeitos e grupos sociais que elaboram e defendem discursos valorativos".

Por outro lado, já existem indícios de um movimento em torno de processos de hibridação dentro da própria cena do funk carioca, como a produção "Todo mundo no passinho". O vídeo foi criado pela organização da Batalha do Passinho, movimento surgido nas comunidades cariocas com a mediação do YouTube (Sá, 2012), e traz jovens de favelas do Rio de Janeiro que exibem seu talento dançando funks antigos ao som de um quarteto de cordas. Podemos pensar nestes processos como possíveis pontos de partida para um debate mais amplo a respeito das potencialidades dos atores sociais relacionados ao gênero e seu direito à participação na cultura – apesar da contribuição de diversos teóricos, sobretudo dos Estudos Culturais, sobre a importância das manifestações culturais populares, os conflitos relacionados ao funk carioca mostram que tal discussão ainda tem espaço na atualidade.

REFERÊNCIAS

Becker, Howard. 2008. *Art worlds*. Berkley: University of California Press.

Blacking, John. 2007. *Música, cultura e experiência*. In: Cadernos de Campo n.16. São

Bourdieu, Pierre. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk,

Burgess, Jean; Green, Joshua. 2009. *YouTube e a Revolução Digital : como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph.

Cunha, Simone. 2014. *"É som de preto, de favelado!"*Gosto e disputas simbólicas em torno do funk no YouTube. 2014. 131 p. Dissertação.Universidade Federal Fluminense, Niterói.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.

Felinto, Erick. 2008. *Videotrash: o YouTube e a cultura do "spoof" na internet*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez, 2008.

Frith, Simon.1998. *Performing rites: on the value of popular music*. Nova York: Harvard University Press.

Herschmann, Micael. 2000. "As imagens das galeras funk na imprensa". In: C. A. M. Pereira et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco.

Janotti Junior, Jeder. 2005. "Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático". In: *XIV COMPÓS*. Rio de Janeiro: UFF.

McClary, Susan. 2002. *Feminine endings*. Minneapolis/Londres: Minnesota University Press.

Primo, Alex. 2007. Digital trash e lixo midiático: A cauda longa da micromídia digital. In: Vinicius Andrade Pereira.(Org.). *Cultura Digital Trash: Linguagens, Comportamentos, Entretenimento e Consumo*. Rio de Janeiro: ePapers.

Semán, Pablo, Vila, Pablo. 2011. Cumbia villera: una narrativa de mujeres ativadas In: *Cumbia: nación, etnia y género en Latino-America*. Buenos Aires: Gorla.

Sá, Simone Pereira de. 2007. *Funk Carioca – Música popular eletrônica brasileira?!*. XVI Encontro da COMPÓS, Curitiba.

Trotta, Felipe. 2011. Criterios de calidad em la música popular: el caso de la samba brasileña. In: *Música popular e juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg.

ARTE E SOCIEDADE EM *O REI E O JARDINEIRO*

Cleodir Moraes

Proponho, aqui, refletir sobre as interfaces entre arte e sociedade no Brasil, a partir da análise do LP da peça infantil *O rei e o jardineiro*, de 1982. Situada num momento de intensa mobilização popular em prol da redemocratização do país, ela se apropriou de determinados referentes simbólicos, tanto em sua linguagem musical como discursiva, para apresentar, de forma alegórica, uma perspectiva crítica do presente vivido, tornando-se, assim, constituída e constituinte de uma dada memória histórica do tempo da "abertura".

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Sociedade. Música. Ditadura.

Propongo, aqui, reflexionar sobre las interfaces entre arte y sociedad en Brasil, a partir del análisis del LP de la pieza infantile *O rei e o jardineiro*, de 1982. Situada en un momento de intensa movilización popular en pro de la redemocratización del país, ella se apropió de determinados referentes simbólicos, tanto en su lenguaje musical como discursivo, para presentar, de forma alegórica, una perspectiva crítica del presente vivido, haciendose, así, constituida y constituyente de una determinada memoria histórica del tiempo de la "apertura".

PALABRAS CLAVE: Arte. Sociedad. Música. Dictadura

INTRODUÇÃO

Durante o regime ditatorial brasileiro (1964 a 1985), as prisões arbitrárias e a institucionalização do exílio, da tortura e da censura prévia aos meios de comunicação de massa e à produção artística e cultural impuseram sérios obstáculos à livre expressão de indivíduos e grupos. Mesmo nos anos finais, quando se evidenciam algumas conquistadas dos movimentos sociais, como a anistia aos presos políticos e a revogação do Ato Institucional nº 5 , as interdições persistiram. Isso não resultou, em absoluto, no êxito da sanha repressiva em calar as vozes dissonantes. Afinal, se a palavra direta, franca, poderia ser mais facilmente embargada, a linguagem cifrada das artes, atenta às pulsões do presente, abria caminhos para que um sem-número de artistas pudesse imprimir uma atitude crítica e participante em sua oficina de trabalho, posicionando-se em relação àquela conjuntura política e cultural, num sutil entrelaçamento de vida e obra.

Daí o objetivo deste estudo refletir sobre as possíveis interfaces entre arte e sociedade no Brasil, a partir da análise histórica do LP da peça infantil *O rei e o jardineiro*, de 1982. Filha de seu tempo, um momento de intensa mobilização popular em prol da redemocratização do país, a opereta se apropriou de determinados referentes simbólicos, tanto em sua linguagem musical como discursiva, para apresentar, de forma alegórica, uma perspectiva crítica do presente vivido.

Não se tratar, porém, de pensar essa obra como fruto de uma individualidade inspiradora ou mero reflexo de estruturas sociais preestabelecidas, determinadas, em última instância, pelos influxos econômicos ou político-partidários. O que se pretende demonstrar é que ela, como uma prática social inscrita no processo de produção e reprodução sociocultural da realidade efetiva (Williams 1979), estabeleceu interações ativas com determinadas necessidades e expectativas de parte da população brasileira, notadamente aquela situada à esquerda do debate político, tornando-se, desse modo, constituída e constituinte de uma dada memória histórica do período (Moraes 2000: 212).

A CONSTRUÇÃO DO PRESENTE EM *O REI E O JARDINEIRO*

Em janeiro de 1982, João de Jesus Paes Loureiro retornava a Belém, trazendo consigo uma cópia, em fita K-7, do musical infantil O rei e o jardineiro composto em parceria com Toinho Alves, contrabaixista do conjunto recifense Quinteto Violado. Ele contou ao amigo, jornalista Edgar Augusto, editor da coluna "Alto Falante", do jornal O Liberal, especializada em música popular, que até aquele momento se encontrava acertando os últimos detalhes para a gravação e a prensagem de um LP com todas as canções da peça, nos estúdios da Continental, em São Paulo. O projeto se achava pronto desde o início de 1981, em comemoração ao décimo aniversário de formação do Quinteto Violado, integrado, à época, Marcelo Melo (violão), Fernando Filizola (viola e sanfona), Luciano Pimentel (bateria e percussão) e Luciano Alves (flauta), além de Toinho Alves. Seus idealizadores atribuíram a ele um declarado caráter educativo ao procurarem desenvolver, numa peça infantil, o argumento de "que o poder é liderança e não tirania; que um grupo de seres, por mais frágeis que sejam, unidos serão o verdadeiro poder; e que o governante sozinho não pode determinar os fatos de um país", sendo, por isso, necessária a participação de todos os cidadãos na definição dos caminhos a serem seguidos por ele.

Isso deveria se expressar ao longo da trama. Estruturada em forma de opereta e dividida em dois atos, ela se desenrola em movimentos de marchinhas carnavalescas, de pastoris, de toadas, de baiões e de frevos, com algumas variações de estilo, efeitos sonoros eletrônicos e vozes em coro, compondo uma verdadeira suíte de ritmos nordestinos. Suas linhas e arranjos narram os sabores e dissabores do governante de um imaginário "país de sol", decidido, em seu desvario, a proibir os pássaros de cantarem e os súditos de plantarem flores em seus jardins. E como se não lhe bastasse, ele determina ainda aos seus comandados "o encarceramento dos jardineiros desobedientes" ("Narrativa I").

Logo no primeiro ato ("Dança das lagartixas"), após a apresentação dos personagens (o rei, o jardineiro, as flores, os pássaros) e do cenário (o castelo e a praça pública/rua), ouve-se o coro de "centenas de cumpridores de ordens" empenhados em colocar em prática o mandado real.

> De repente, de repente, de repente,
> muita gente, muita gente, muita gente,
> pelas ruas desse reino obediente,
> como sendo uma só voz a responder.
> Nesse coro que chamamos "sim senhor!",
> de repente muita gente a obedecer,
> proibindo cada pássaro cantar,
> proibindo tantas flores de nascer.
> Sim senhor! Sim senhor! Sim senhor!
> Sim senhor! Sim senhor! Sim senhor!

Nesse momento recitativo, embalado por um baião instrumental, a acentuação recai sobre o poder quase incontestável do rei "todo-poderoso" e a atitude subserviente com que parcela dessa população imaginária se manifesta em relação a ele. Nota-se que o narrador, observador-participante dos acontecimentos, mal consegue disfarçar a sua perplexidade e o seu estranhamento diante de tal situação, procurando demarcar o seu posicionamento em flanco contrário ao coro da legitimidade.

Essa forma de dicção permite entrever uma das diversas pontas do novelo com o qual eram tecidas as intrincadas interações entre arte e sociedade no Brasil. Nesse jogo de significados e significantes, a truculência desencadeada pelo soberano contra o jardineiro e os pássaros encontrava seus referentes na própria realidade brasileira, notadamente na ditadura que teimava em persistir, apesar de alguns ganhos relevantes alcançados graças à pressão dos movimentos sociais desde meados dos anos 1970. Data desse período um conjunto de mobilizações de estudantes, sindicatos de trabalhadores e partidos políticos oposicionistas em prol da redemocratização do país, expressão da força das ruas sobre os governos militares e seus apoiadores civis, que, acuados, passaram a admitir a execução de uma "abertura lenta, gradual e segura" (Silva 2003).

Interagindo com essa nova conjuntura sociocultural e política, a peça acabou projetando, em tons bem definidos, certa positividade na possível superação do arbítrio. À semelhança de muitas estórias infantis, nas quais o feitiço costuma voltar-se contra o feiticeiro, nela o intento real sofre um revés inesperado, quando o soberano percebe que seu desatino havia provocado uma sementeira maior de vozes dissonantes por todo o reino. Ele não esperava que, para cada pássaro abatido e enterrado, "uma roseira crescia, abriam nos galhos muitos pássaros em pétalas [e] o cântico das rosas soava, chovia, crescia" ("Narrativa III"). De nada adiantou tentar calar as pessoas e os pássaros ou mandar prender o jardineiro; de nada adiantaram a arrogância e a tirania, pois mal sabia o rei que havia coisas que ele nunca lograria destruir. Poderia "esmagar o homem, não a sua obra" ("Narrativa final"). E, então, o rei sentiu-se fraco ao ver tantas "sementes sonoras de rosas" prosperarem naquele mundo, antes dominados pelo mais absoluto "vazio". A solução criativa utilizada na peça havia sido bastante difundida entre os compositores engajados não só no Brasil como em Portugal e na Espanha durante as décadas de 1960 e 1970. Segundo Alexandre Felipe Fiúza, ao tomarem o ato de cantar como um importante instrumento na crítica à opressão por eles vivenciada, driblando a censura imposta pelos regimes ditatoriais instalados em seus países, esses artistas transmitiam esperança de um dia desfrutarem de condições melhores, num tempo da liberdade que ainda estava por vir. Não raramente eles projetavam um mundo ideal, "da paz [e] do fim da violência" (Fiuza 2006: 273), de tal modo que a vontade de mudança, frequentemente associada aos seus símbolos universais (a flor e a primavera), soava, no mais das vezes, como uma exortação à luta pelo socialismo ou pela democracia.

Convém ressaltar que a opereta, em termos poéticos, estava embebida das águas dessa fonte. Ela foi composta a partir do poema "Epístola sobre o rei e o jardineiro", publicado em 1968, no livro *Epistolas e baladas*, de João de Jesus Paes Loureiro (2001), quando esse "discurso subliminar, político", impregnado pelo "ar do tempo" , já se manifestava em sua obra. Ele poderia ser evidenciado também em outras produções contemporâneas, embora com algumas variações de sentido, conforme descritas a seguir.

No início dos anos 1970, Billy Blanco afiançava, em "Canto livre", o compromisso do compositor popular com o "povo" ao posicionar-se do lado deste ente imaginário para auxiliá-lo a superar ou, ao menos, suportar as agruras daquele momento de dificuldades e de tristeza, fazendo-o "sorrir outra vez". Ele acreditava que essa maneira de inserção no mundo por intermédio da canção era o ingrediente a mais que conferiria vigor e perenidade a sua arte. Afinal, independentemente do lugar em que se encontrasse o compositor – "numa prisão, na igreja ou na rua" –, ela seria capaz de emocionar, sensibilizar e, por que não dizer, conscientizar a quem a escutasse. Assim imerso na história, a memória do artista, revive em sua obra, pois, à semelhança das "sementes sonoras de rosas" que germinaram após o tombamento dos pássaros, "morre o cantor e o canto permanece".

Destoando do poema de João de Jesus Paes Loureiro, mas recorrendo ao mesmo arsenal simbólico, Geraldo Vandré, com a música "Para não dizer que não falei de flores (Caminhando)" , disparava sua crítica àqueles que faziam da flor o "seu mais forte refrão" e ainda acreditavam "nas flores vencendo o canhão". Ao mesmo tempo, diferentemente de Billy Blanco, suge-

ria a necessidade de se lançar mão do recurso da luta armada como forma de ação política, visando à derrubada do regime ("nas escolas/ nas ruas/ campos, construções/ somos todos soldados/ armados ou não"). Embora não tivesse saído vitoriosa no III Festival Internacional da Canção (III FIC), em 1968, no qual obteve a segunda colocação, essa composição caiu nas graças do público que lotou as dependências do ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, e posteriormente ganhou as ruas, incorporada às marchas dos movimentos sociais de resistência à ditadura militar no Brasil e à luta por liberdades democráticas.

Ressalve-se que a música vencedora desse festival não empolgou a plateia. Pelo contrário. "Sabiá", de Tom Jobim e Chico Buarque, recheada de alusões pinçadas do poema "Canção do exílio", de Gonçalves Dias (1954), prenunciava, de modo melancólico, um quadro de perda de referências culturais, pessoais e telúricas vivenciado por muitos artistas e militantes de esquerda no pós-68, "convidados" a deixar o país por força da repressão: "vou voltar/ sei que ainda vou voltar/ vou deitar à sombra/ de uma palmeira/ que já não há/ colher a flor/ que já não dá/ e algum amor talvez possa espantar/ as noites que eu não queria/ e anunciar o dia".

A simbologia da flor é utilizada, aqui, para frisar que a liberdade não florescia mais em terras brasileiras. As metáforas da noite e do dia, usualmente concebidas como representações do presente vivido e do futuro desejado, completam a enunciação crítica desse discurso cancional e promove uma relativa inversão do sentido original da obra do poeta romântico Gonçalves Dias, a partir de uma releitura que a destitui de sua aura de exaltação nacionalista.

Ao articular alguns significantes acionados na produção poética e musical do final dos anos 1960, *O rei e o jardineiro,* objeto desta análise, não somente remete a aspectos do dilema estético e ideológico vivido pelos artistas engajados naquele período, como também empreende uma nova leitura da obra que lhe serviu de inspiração, sob o ângulo de outra conjuntura política.

A linguagem cifrada, sufocada, da temática do "dia-que-virá" expressa no poema, tradução artística da angústia de uma vivência marcada pelo signo da repressão, cede espaço, em tempo de "abertura", a um discurso musical que exala confiança num esperado futuro de mudança, que pulsava nas narrativas e nas canções da peça, como se o fim do tempo da tirania estivesse logo ali, ao alcance da mão. O final catártico que fazia irromper um clima carnavalesco e popular no desfecho feliz da opereta ("e o rei num país de sol/ fez-se tirano porque se sentia fraco/ e nem via, o tirano rei/ livre lá fora sorri a primavera/ A primavera/ A primavera/ A primavera/ A primavera"), acompanhado de um animado frevo de rua ("Frevo na primavera"), manifesta o tom do otimismo em relação à conquista das liberdades democráticas em tempos de debilitamento do regime ditatorial.

Não apenas a trama, as letras e as músicas operam no sentido de atribuir à peça um caráter de crítica social e política. O recurso ao teatro infantil, que havia adquirido novo fôlego desde fins da década de 1970 como objeto de subvenções específicas, concursos e seminários temáticos, reforça a preocupação com uma espécie de pedagogia política inscrita na obra, ao abordar de forma alegórica temas candentes da realidade social, como liberdade, injustiça, repressão e ação coletiva. Seus idealizadores partiam do entendimento de que era necessário realizar um trabalho sério voltado para as crianças porque viam nelas "seres inteligentes, depositários de conhecimentos que servirão à formação dos adultos de amanhã", capazes de superar ou evitar situações políticas como as vivenciadas naquele momento.

A própria concepção gráfica do álbum levou em consideração esse entendimento. As crianças que tivessem acesso a ele tinham a oportunidade de brincar com os personagens da peça, apresentados em forma de figuras para recortar, colorir e montar, dispostas em encarte (Fig. 1). Capa e contracapa também poderiam funcionar como pano de fundo para os dois atos que compõem a opereta (Fig. 2). As crianças eram, assim, solicitadas a usarem a imaginação e movimentarem os personagens a sua frente, na medida em que elas fossem ouvindo a história cantada no disco.

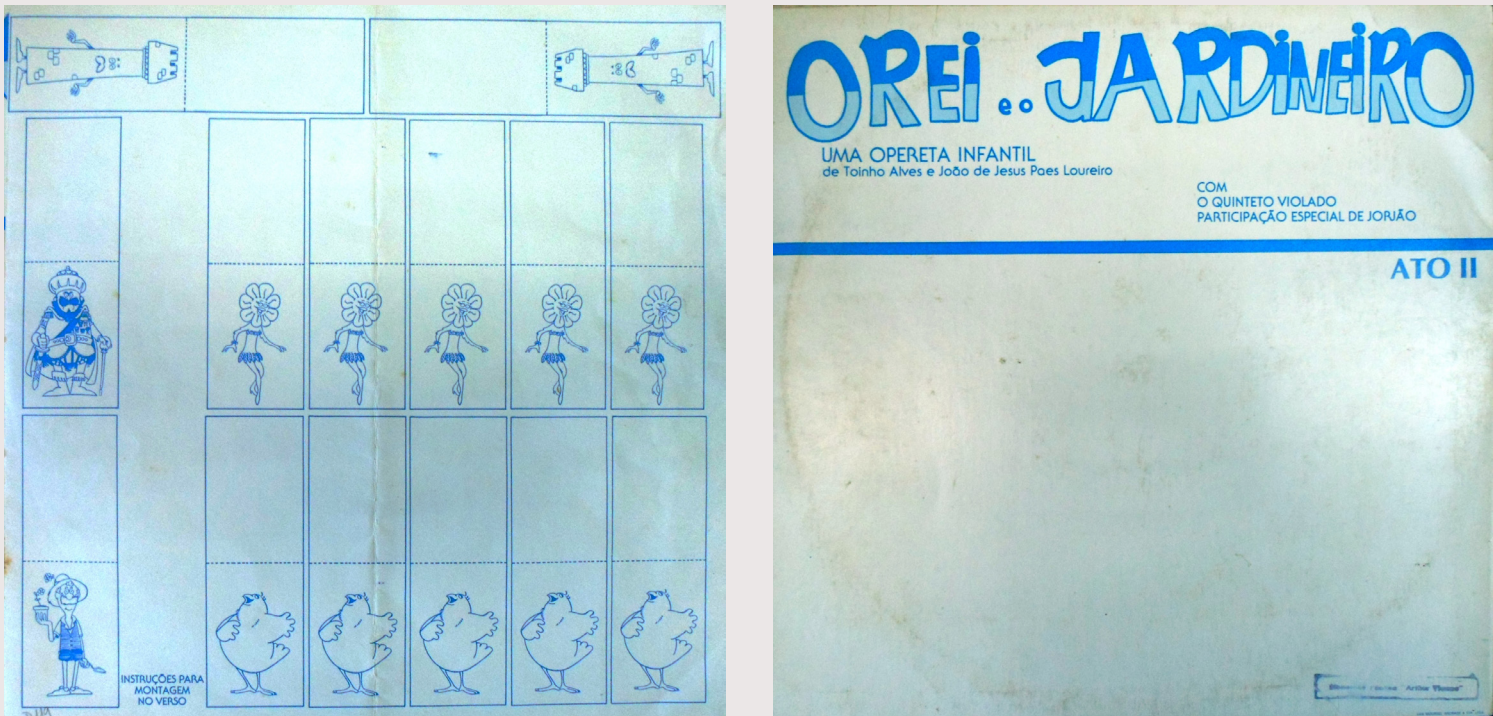



FIGURA 1. Encarte e contracapa do LP O rei e o jardineiro: uma opereta infantil. Camto, 1982.

Na esteira dessa proposta, o gênero opereta, com seus movimentos entoativos e musicais – ainda que historicamente tivesse sido questionado como representativo de um teatro menor, ligeiro e alienante –, ganhou, então, significação política em *O rei e o jardineiro*, realçada tanto na sua linguagem literária como na opção pelo acompanhamento musical à base de ritmos populares. Aliás, não se tratava de mero acompanhamento sonoro, e, sim, de parte integrante da estruturação expressiva da obra. Como discursos sem palavras, as composições musicais acionam um conjunto de significados[1] que podem proporcionar, no diálogo com o enredo, maior dramaticidade à história cantada na transmissão de emoções, sentimentos e concepções pretendidas pelo artista, mesmo que ele estivesse ciente de que elas somente se completam efetivamente na recepção.[2]

Se cada momento da trama transpira um "estado de espírito" dos personagens ou de um determinado recorte cênico, as canções se prestavam, ao mesmo tempo, a garantir melhor ambientação de cada ato ou cena específica e a estabelecer um canal de comunicação com o público, por meio do qual os compositores buscaram transmitir o seu recado. Daí que a alegria contagiante irradiada pelo frevo de rua ao final da peça comenta musicalmente o desenlace da trama, o que poderia envolver ainda as crianças ao brincarem com os sujeitos dessa história.[3]

CONCLUINDO...

Evidencia-se, dessa forma, uma fina sintonia entre trama, letra, música e concepção gráfica do LP da peça *O rei e o jardineiro* em seu diálogo com a conjuntura política e cultural em tempo de "abertura". Esses componentes estéticos se comentam mutuamente no esforço de interpretar, de comunicar, de trazer à tona uma dada versão do presente vivido, num momento delicado da vida política nacional, no qual os movimentos sociais retomavam fôlego na crítica ao regime militar que teimava em persistir.

1 Como observou o crítico e músico José Miguel Wisnik, as pulsões sonoras carregam consigo "uma rede de significações políticas" impregnadas no "próprio corpo dos significantes musicais, que na maioria das vezes passam despercebidas". Cf. Wisnik 2004: 204.

2 Chico Buarque compara a canção popular a uma "filha que caiu na vida", a qual, depois de ser colocada em circulação social pela indústria fonográfica, "a gente não tem mais muito como controlar". Cf. Chico Buarque de Holanda. *In*: DVD *Vai passar*. EMI, 2005. Agradeço ao amigo Fernando Amorim por essa feliz indicação.

3 O frevo, ao lado do samba de partido-alto, do samba de enredo e do samba-choro, voltava a ser utilizado naqueles dias "para expressar a linguagem e a sociabilidade da festa" na esperança de novos tempos. Cf. Napolitano 2010: 395.

Essa obra, a exemplo das artes em geral, não pode ser pensada, então, como se fosse um reflexo distorcido de um determinado contexto histórico. Ela é elemento constitutivo de uma trama marcada por tensões, pressões e conflitos de diversas ordens – estéticas, ideológicas, econômicas, políticas etc. –, nos quais se viram envolvidos muitos sujeitos e grupos sociais, entre eles os compositores populares. Assim, *O rei e o jardineiro* concorreu, a seu modo, para a construção de parte dessa realidade, traduzida em sons, letras e imagens, que, em linhas gerais, guarda certa memória histórica do período de sua produção.

REFERENCIAS

BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. *In*: *Primeiros cantos*. S. l.: Progresso, 1954.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – FCL-Unesp, Assis, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *In*: *Saco de gatos*: ensaios críticos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*: poesia II. São Paulo: Escrituras, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. "*Seguindo a canção*": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010.

PARANHOS, Adalberto. A música e seus contextos políticos e ideológicos: a dança dos sentidos da canção popular. *In*: FERNÁNDEZ, Suzana Moreno, ROXO, Pedro e IGLESIAS, Iván (eds.). *Música e saberes em trânsito*. Lisboa: Colibri, 2012.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. *In*: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. *In*: *Sem receita*: ensaios e canções. São Paulo: PubliFolha, 2004.

A MÚSICA AFRO-BRASILEIRA DE MOACIR SANTOS PARA CINEMA: O CASO DE *GANGA ZUMBA*

Esse trabalho é um resultado parcial de dois projetos de pesquisa (mestrado concluído e doutorado em andamento) financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que abordam as trilhas musicais de Moacir Santos: Processos nº 2012/11195-4 e 2013/23992-9.

Lucas Zangirolami Bonetti
Doutorando no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco. Estudando a obra de Moacir Santos como compositor de trilhas musicais. Contato: lucas@lucasbonetti.com.br

Moacir Santos foi um músico brasileiro que detêm uma obra plural, com trabalhos de música instrumental e canção autorais, bem como uma atuação consistente em produções audiovisuais de cinema e televisão. Pode-se observar um uso recorrente de uma temática afro-brasileira em diversas fases de sua carreira, e pretendemos aqui apontar alguns pontos cruciais para a definição dessa afro-brasilidade em um estudo de caso particular: a trilha musical composta para o filme *Ganga Zumba*.

PALAVRAS-CHAVE: .Moacir Santos. Trilha musical. *Ganga Zumba*.

Moacir Santos fue un músico brasileño que tiene una obra plural que incluye música instrumental y canciones, y que tuvo un desempeño frecuente en producciones audiovisuales de cine y televisión. En varios momentos de su carrera se puede observar el uso recurrente de una temática afrobrasileña. En esta ponencia se abordarán algunos puntos cruciales para el establecimiento de esta afrobrasileñidad en un estudio de caso en particular: la música compuesta para la banda sonora de la película *Ganga Zumba*.

PALABRAS CLAVE: Moacir Santos. Banda sonora. *Ganga Zumba*.

INTRODUÇÃO

No presente artigo trataremos da trilha musical de um filme produzido por Carlos Diegues (1940-) e baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos (1911-1989): *Ganga Zumba* (1964). A produção narra a trajetória de um grupo de escravos que foge da fazenda onde trabalhavam até o quilombo de Palmares. Junto com esse grupo está Antão, que todos acreditam ser Ganga Zumba, neto de Zambi e o próximo rei de Palmares.

Também é notável a participação do elenco do filme, que conta com dois dos principais atores da época, Antônio Pitanga (1939-) e Luiza Maranhão (1940-). Também atua no longa um ícone da música popular brasileira, o compositor Cartola (1908-1980), junto de sua mulher, Dona Zica (1914-2003).

No que tange à trilha musical, *Ganga Zumba* é considerado por Dias (2010) e Vicente (2012) um laboratório pré-*Coisas*, disco lançado por Moacir um ano após o filme. Isso se deve pela abundante utilização de material composicional que viria a resultar em composições desse disco que marcou a história da música brasileira.

A MÚSICA DA *GANGA ZUMBA*

Ritmos, melodias e instrumentações com "sabor" afro-brasileiro permeiam grande parte das composições de todas as fases de sua vida, e a temática de *Ganga Zumba* pode ter impulsionado esse uso recorrente ainda no início de sua carreira[1]. França (2007) também comenta que a maneira de Moacir compor para que esse "sotaque" afro ficasse em evidência era, sobretudo, o trabalho de arranjo e a valorização da percussão em sua escrita. Tendo constatado que o compositor abusava da criatividade na hora de compor para a "cozinha", inventando levadas e conduções para todos os instrumentos[2]. Muito marcante para sua obra é a utilização de um ritmo, criado por ele, chamado *Mojo*[3] em diversas de suas composições. No caso específico da trilha, a seção rítmica utilizada foi composta basicamente de instrumentos de percussão diversos, com ênfase nos atabaques, sendo que Santos realizou uma extensa pesquisa sobre a percussão afro-brasileira para criar padrões rítmicos originais.

Pode-se ver na trilha musical de *Ganga Zumba* que a maior parte dos ritmos compostos por Santos dialogavam com os ritmos tradicionais, alguns deles tocados diegéticamente[4] pelo grupo Filhos de Gandhy[5] no filme. Mas nem sempre eram usadas frases rítmicas já existentes e, portanto, reconhecíveis por conhecedores dessas tradições musicais. Novas

1 A composição da trilha de *Ganga Zumba* não é de fato o início da carreira de Moacir Santos, tendo em vista que já nos anos 1940 ele começou a atuar profissionalmente como instrumentista e arranjador, especialmente na Rádio Nacional, além de já compor choros, alguns somente gravados muitos anos depois no disco *Choros & Alegria*, de 2005. Contudo, podemos nos referir de certa forma aos anos 1960 como o início de sua carreira como compositor autoral, pois é nesse período que suas composições são gravadas e publicadas comercialmente, por exemplo, nas trilhas dos filmes e no lançamento de seu primeiro disco, *Coisas*, em 1965.

2 É necessário levar em conta que não era o padrão da época, quiçá não é até hoje em dia, escrever as partes de seção rítmica. A maior parte dos arranjadores e compositores deixavam esses músicos muito mais livres do que os instrumentistas dos outros naipes.

3 Para saber mais sobre o *Mojo* e suas diversas utilizações, com exemplos em partitura, sugiro que se veja o capítulo 6.2 de Dias (2010) e o capítulo 3.3 de Vicente (2012), presentes na bibliografia desse trabalho.

4 Claudia Gorbman "adota os termos diegético e não-diegético [ou extra-diegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquele cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente" (Carrasco, 1993: 60).

5 O grupo é considerado "o mais tradicional bloco de afoxé da Bahia" (Dias, 2010:210) e foi formado em 1949 por um grupo de estivadores do porto de Salvador.

claves foram criadas, inclusive em métricas inesperadas, de forma a colocar a sua própria "impressão digital" nas composições. O próprio diretor reitera nossa afirmação quando diz que "(...) havia muito esse trabalho de ponte cultural entre aquele universo [candomblé] e a música, (...). É uma música muito mais de ilustração cultural do que de ilustração dramática" (Diegues *apud* Guerrini, 2009: 174).

No caso da rítmica das composições do filme, algo muito marcante é a constante sobreposição de métricas em subdivisão binária e ternária, diversos excertos da trilha apresentam esse processo composicional de maneira evidente. Isso se deve pois tal procedimento é crucial para se obter a sonoridade afro-brasileira (Sandroni, 2001 *apud* França, 2007) almejada pelo compositor e sugerida pelo discurso fílmico, sendo encontrada em diversos repertórios "de origem afro-brasileira, como os *Afro-sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Morais e nas *Coisas*, de Moacir Santos" (...) (França, 2007: 19).

Outro aspecto composicional utilizado por Santos na composição da trilha foi a sobreposição de ostinatos, pois dessa forma a sonoridade cíclica é valorizada, especialmente em se tratando de composições essencialmente modais e sem um claro direcionamento dominante-tônica.

A título de exemplo, a seguir serão comentadas algumas das inserções musicais mais representativas da trilha do filme.

"Tema da procissão a Palmares"

Esse trecho veio a se consolidar como a introdução da "Coisa nº 5", presente no álbum *Coisas*, com um arranjo particularmente semelhante ao da trilha. Em suas duas aparições na trilha musical do filme ele é funciona como um *leitmotiv*[6] que demarca a grande fuga até Palmares, a primeira aparição ocorre quando a caminhada se inicia e a segunda quando ela é retomada, após um imprevisto com os Piancó, senhores de engenho de uma fazenda vizinha. O próprio Moacir Santos, quando comenta sobre a música se refere a ela da seguinte forma: "É uma grande procissão" (Santos *apud* Dias, 2010: 211). O termo "procissão" nos pareceu bastante adequado inclusive pelo caráter religioso da palavra, sendo que a narrativa sempre leva os personagens a ressaltar a proteção dos Orixás, especialmente de Oxumarê.

O arranjo utiliza basicamente sopros e percussão. Trompete e trombone são os instrumentos responsáveis pela melodia principal, sendo que os motivos rítmicos são dobrados oitava acima pelo piccolo e clarinete, com função de reforçar determinados pontos. Já o coro apresenta ao ouvinte uma nova melodia, também em uma espécie de ostinato, no caso, cada uma das melodias é apresentada separadamente para depois serem sobrepostas. Um trombone baixo faz a função de conduzir ritmicamente todo o trecho com um ostinato de semínima pontuada seguida de três colcheias, no trecho em Dó# menor ele executa apenas a quinta justa (sol#), como forma de contraste, depois da modulação para Ré menor o trombone alterna a frase entre a fundamental e a quinta do centro modal (ré e lá). Com função de acompanhamento, junto do trombone baixo, ouvimos a percussão dos atabaques, sendo que o grave (Rum) dobra a frase do trombone baixo e os agudos (Lé e Pi) preenchem o espaço com notas mais curtas, em geral colcheia seguida de quatro semicolcheias, sendo a primeira nota de cada tempo atacada junto de uma apoggiatura. Segue abaixo o exemplo contendo alguns compassos do trecho transcrito[7]:

6 O termo *leitmotiv*, que pode ser traduzido literalmente do alemão como "motivo condutor", é usado para nomear um tema musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem/ação/lugar específico em produtos audiovisuais, mas ele não nasceu nesse contexto, e remete à tradição da ópera wagneriana.

7 Não será possível anexar as partituras transcritas na íntegra por conta do espaço reduzido de um artigo. Contudo, caso haja interesse, todas as transcrições constam na dissertação de mestrado do autor (Bonetti, 2014), presente na bibliografia desse trabalho.

EXEMPLO 1. Trecho do “tema da procissão a Palmares”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba*.

“Tema de apresentação do personagem principal”

O referido tema apresenta aspectos composicionais que vieram a se tornar posteriormente a “Coisa nº 4”, também no disco *Coisas*. Ele é apresentado ao espectador ainda no primeiro terço do filme, e é responsável por auxiliar a narrativa a construir o personagem principal. A sequência em que as duas aparições do tema são ouvidas mostram um “dia comum” no canavial, sempre valorizando a presença de Antão, ou como ele preferem chamar: Ganga Zumba.

Moacir comenta sobre a música que foi como ele imaginou os negros fugindo das senzalas. Sendo que a melodia de notas longas representaria a esperança, creditada a Ganga Zumba, que já não é mais Antão, um escravo como outro, mas sim o futuro rei de Palmares, e que os levará até a tão sonhada terra.

O tema apresenta duas seções formais bem demarcadas, sendo ambas constituídas por diferentes “camadas” estruturais. Em geral, essas camadas são ostinatos rítmicos que, ao serem repetidos, delineiam a condução rítmica da música. Na seção A, a harmonia se forma pela sobreposição dessas várias linhas melódicas modais. Já na seção B, duas melodias atuam em uma estrutura de “pergunta-resposta” acompanhadas por um padrão rítmico dos metais blocados em formações triádicas.

No exemplo a seguir, alguns compassos da inserção podem ser vistas transcritas em notação musical.

EXEMPLO 2. Trecho do "tema de apresentação do personagem principal", dentro da trilha musical de *Ganga Zumba*.

"Tema da fuga"

Aqui, trataremos especificamente do que chamamos de "tema da fuga", que aparece na trilha em dois momentos de maneiras bastante diferentes e que deu origem à introdução da música "Mãe Iracema", gravada no disco *The Maestro*, de 1972.

Por volta dos doze minutos do filme, na sequência em que um dos escravos que está trabalhando no canavial se prepara para fugir, ouve-se um ritmo executado exclusivamente em instrumentos de percussão, extra-diegeticamentente. Esse fragmento gera tensão em conjunto com a cena, que premedita algo inesperado. Após alguns segundos o som cessa, elevando ainda mais a tensão inicial, especialmente pelo fato de não haver diálogo algum no trecho. Quando o escravo inicia sua fuga por entre a plantação, voltamos a escutar a percussão, somada a um grande naipe de instrumentos de sopro. O "(...) tema da fuga, é ágil e vibrante. Possui todo o espírito negro da violência e do ritmo e sua forma é um misto de variações de fuga com o ritmo ágil de atabaques e bongôs" (s/a In: Adnet; Nogueira, 2005: 6).

O tema ouvido aqui é apresentado quatro vezes, a melodia principal é tocada apenas por um clarone nas duas primeiras, e nas duas últimas um piccolo soma-se à mesma linha. A construção composicional do trecho consiste em frases concatenadas, formando "perguntas" e "respostas", a "resposta" é executada por uma combinação de trompete e trombone, ora em oitavas, ora a duas vozes. Ou seja, Moacir escreve a "pergunta", com caráter mais ágil, nos instrumentos da família das madeiras e a "resposta" rítmica nos instrumentos da família dos metais. É interessante notar também que a célula rítmica da percussão é a mesma do motivo principal da melodia, porém, sem as ligaduras entre as colcheias, atacando assim todas as notas.

EXEMPLO 3. Trecho da primeira aparição do "tema da fuga", dentro da trilha musical de *Ganga Zumba*.

A sequência acima descrita é a primeira cena de fuga do filme, já a última sequência onde os personagens se encontram na mesma situação, por volta de uma hora, vinte e seis minutos e cinquenta segundos, tem um caráter diferente. Aroroba se encontra ferido, atingido por tiros de seus perseguidores, com isso a fuga se torna muito mais lenta e penosa para o grupo. A música reflete essa mudança na ação do filme. O mesmo tema é executado aqui em andamento mais lento e tocado somente por um instrumento melódico por vez, sem o padrão de "pergunta" e "resposta" estabelecido em sua primeira aparição. Agora, o tema é apresentado de modo mais "solitário" e "melancólico". Seu acompanhamento rítmico é feito apenas por um tímpano, que executa um glissando muito expressivo em sua frase rítmica, e uma caixa sem esteira (ou caixa aberta) que combina um padrão de quatro colcheias e um

rulo de mínima. É interessante perceber aqui que os dois instrumentos de percussão são combinados de forma a obter uma unidade, sendo possível que ao ouvir o trecho se imaginar que apenas um instrumento o está executando, apenas em uma escuta mais focada se pode perceber as nuances de ambos os instrumentos. Sendo que o fator determinante para constatar que o ritmo não é tocado apenas em um tímpano é que o glissando executado no trecho é extremamente gradual e sem interrupções, interrupções essas que seriam ouvidas caso o timpanista tocasse as quatro colcheias durante o percurso do glissando. Sem contar que o ataque das quatro colcheias é ouvido com muitos harmônicos agudos, indicando que um tambor menor e com a pele mais esticada o executa.

A melodia do trecho, cujo tema é repetido seis vezes[8], tem seu timbre alternado a cada nova aparição. Ouvem-se os seguintes instrumentos, respectivamente: clarone, clarinete, fagote, clarinete, violoncelo, clarinete. Outro aspecto composicional marcante é a sobreposição métrica do acompanhamento do tímpano, em uma subdivisão binária, e da melodia, em subdivisão ternária. Para obter esse efeito, Santos modificou a escrita rítmica da melodia, antes composta por semicolcheias e colcheias e agora totalmente reformulada na forma de colcheias tercinadas. No exemplo a seguir, pode-se ver a transcrição dos compassos iniciais da inserção comentada:

EXEMPLO 4. Trecho da segunda aparição do “tema da fuga”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba*.

8 Em sua sexta repetição o tema é interrompido logo no primeiro motivo abruptamente.

Rituais diegéticos

A música diegética é apresentada no filme de diferentes maneiras, sendo a mais representativa delas os rituais que abarcam grandes quantidades de personagens. Esses rituais são apresentados pelo grupo Filhos de Gandhy, como se fossem rituais tradicionais dos escravos que trabalham na fazenda. Dentre as aparições dos rituais podemos citar uma cerimônia de morte chamada Axexê (Asèsè) logo nos minutos iniciais do filme e uma espécie de festejo na fazenda. Como essa parte da trilha musical não apresenta composições de Moacir Santos, que é o tema do presente trabalho, não nos aprofundaremos na análise.

Rituais extra-diegéticos

Duas inserções musicais do filme puderam ser categorizadas como rituais extra-diegéticos, isso pois eles apresentam certa similaridade composicional com os rituais diegéticos, mas são composições inseridas em outro contexto e, principalmente, ouvidas fora da cena. Esse uso poderia gerar uma dúvida específica: seriam esses trechos composições de Moacir Santos gravadas por percussionistas e coro que simulam a sonoridade dos rituais ou são mais dois números musicais do grupo Filhos de Gandhy, usados sob uma nova perspectiva?

Pôde-se chegar à conclusão de que o trecho mostrado a seguir é sim uma composição de Santos por alguns motivos: o coro é masculino, assim como todas as composições com coro de Santos para a trilha, sem contar que a afinação das vozes é muito precisa, também é possível de se ouvir todos os instrumentos de percussão muito claramente, pela qualidade da gravação de estúdio.

O exemplo que traremos nesse artigo é o primeiro ritual extra-diegético da trilha e ocorre em três momentos de maneira muito semelhante, a diferença está mais na duração de cada inserção.

Musicalmente, a composição é bem inventiva e não lembra os ritmos de ritualísticos mais tradicionais, especialmente por ser escrito em compasso ternário e subdivisão binária. Vemos a seguir a partitura com a transcrição do trecho, que se repete diferentes vezes dependendo da inserção:

EXEMPLO 5. Primeiro ritual extra-diegético, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em declarações feitas ainda nos anos 1960, Moacir Santos afirma que compor a trilha desse filme foi uma realização pessoal, tanto pela identificação com o tema quanto pelo "fôlego" do trabalho (Adnet; Nogueira, 2005: 6). E pudemos aferir que o referido "sotaque" afro se evidencia nos mais diversos níveis: como por meio de processos composicionais específicos, do trabalho de arranjo, e da valorização da percussão afro-brasileira.

Além disso, a partir do estudo da trilha musical, ficou evidente também o minucioso trabalho de Santos em busca dos mínimos detalhes que corroborassem com a narrativa fílmica, ou seja, todos os aspectos musicais foram pensados como parte integrante e indissociável do projeto audiovisual.

REFERÊNCIAS

Adnet, Mário; Nogueira, José. 2005. *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music.

Boneti, Lucas Z. 2014. *A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos*. Dissertação: Mestrado em Música. Campinas: UNICAMP.

Carrasco, Claudiney R. 1993. *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação: Mestrado em Cinema. São Paulo: ECA/USP.

Dias, Andrea E. 2010. *Mais "coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese: Doutorado em Música. Bahia: UFBA.

França, Gabriel M. I. 2007. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação: Mestrado em Música. Rio de Janeiro: UniRio.

Guerrini Jr., Irineu. 2009. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem.

Vicente, Alexandre L. 2012. *Moacir Santos, seus ritmos e modos: "Coisas" do Ouro Negro*. Dissertação: Mestrado em Música. Florianópolis: UDESC.

ENCUENTRO DE DOS MUNDOS. INFLUENCIA RECÍPROCA DE LAS MÚSICAS ANDINAS Y CARIBEÑAS EN EL "SONIDO PAISA" DE LOS AÑOS 60

Oscar Hernández Salgar

Doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha publicado diversos artículos y capítulos de libro sobre la relación entre significación musical y poder. En 2014 obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas por su trabajo "Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960". Actualmente es Asistente para la Creación Artística en la Vicerrectoría de Investigación de la misma Universidad. Correo: oscar.hernandez@javeriana.edu.co.

El panorama de la música popular colombiana de mediados del siglo XX estuvo dominado por dos corrientes contrastantes. Por un lado estaba la música urbana de la región andina, consistente principalmente en pasillos y bambucos interpretados por conjuntos de cuerda y duetos vocales. Por el otro lado, a partir de los años cuarenta empezaron a ocupar un lugar central algunas músicas de la costa atlántica, especialmente porros y cumbias con influencia de otras músicas afro-caribeñas, que empezaron a ser estilizados y adaptados a formatos de big band por compositores como Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Esta ponencia examina las influencias recíprocas de estas dos corrientes musicales en el marco del "Sonido paisa", una etiqueta de mercado creada para la música producida por la industria fonográfica de Medellín en los años 60 y 70, prestando especial atención al contraste de las emociones musicales presentes en este repertorio.

PALABRAS CLAVE: Sonido paisa. Música andina colombiana. Cumbia. Porro. Emociones musicales

O panorama da música popular colombiana de meados do século XX foi dominado por duas correntes contrastantes. De um lado estava a música urbana da região andina, que consiste principalmente em ***pasillos*** e bambucos realizados por naipes de cordas e duetos vocais. Por outro lado, a partir dos anos quarenta começou a tomar o centro a música da Costa Atlântica, especialmente ***porros*** e ***cumbias*** influenciados por outras músicas afro-caribenhas, que começou a ser simplificado e adaptado aos formatos das ***big bands*** por compositores como Lucho Bermúdez e Pacho Galan. Este artigo analisa a interação entre essas duas correntes musicais sob a "Sonido paisa", um selo criado para comercializar a música produzida pela indústria fonográfica de Medellín nos anos 1960 e 1970, dando especial atenção ao contraste de emoções músicais presentes neste repertório.

PALAVRAS-CHAVE: Sonido paisa. Música andina colombiana. Cumbia. Porro. Emoções musicais

El panorama de la música popular colombiana de mediados del siglo XX estuvo dominado por dos corrientes contrastantes. Por un lado estaba la música urbana de la región andina, consistente principalmente en pasillos y bambucos interpretados por conjuntos de cuerda (guitarra, tiple y bandola) y duetos vocales, géneros que hasta mediados de los años cuarenta eran considerados como los genuinos depositarios del "alma nacional" y que han sido asociados con emociones tristes y melancólicas. Por el otro lado estaban algunos géneros de música de la costa Caribe o Atlántica colombiana, como el porro y la cumbia, géneros que hacia los años 40 empezaron a adoptar una sonoridad cada vez más cercana a la de los sones, rumbas y guarachas que ya se habían exportado desde Cuba a todas partes del continente. Estas músicas se volvieron durante este período índices de la alegría y la felicidad. En esta presentación voy a esbozar cómo se formaron las asociaciones emocionales de estas dos vertientes de música colombiana, y cómo, a pesar de pertenecer a universos culturales muy diferentes, se encontraron de diferentes formas en la música producida por la industria discográfica de Medellín alrededor de los años 60.

La asociación de las músicas andinas urbanas colombianas con el ánimo melancólico de una élite letrada, romántica y bohemia se ancla en unos materiales musicales que configuran un "tópico de melancolía" (Hernández 2012). Algunos de los materiales que hacen parte de este tópico son: 1) Tonalidades menores, 2) acumulación de tensión a través de dominantes secundarias, 3) pausas rítmicas antes de la resolución de la tensión, 4) uso frecuente de un gesto cadencial formado por los grados $\hat{7}$-$\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$ de la tonalidad menor. A estos se suman: 1) la frecuente presencia de textos de luto, duelo y despecho, y 2) la relación del origen pretendidamente indígena de estos géneros, con los debates que se dieron en Colombia en la década de los años veinte sobre la degeneración de las razas nacionales y su postración en medio de un ánimo depresivo que iba en contra de la posibilidad del tan anhelado progreso industrial.

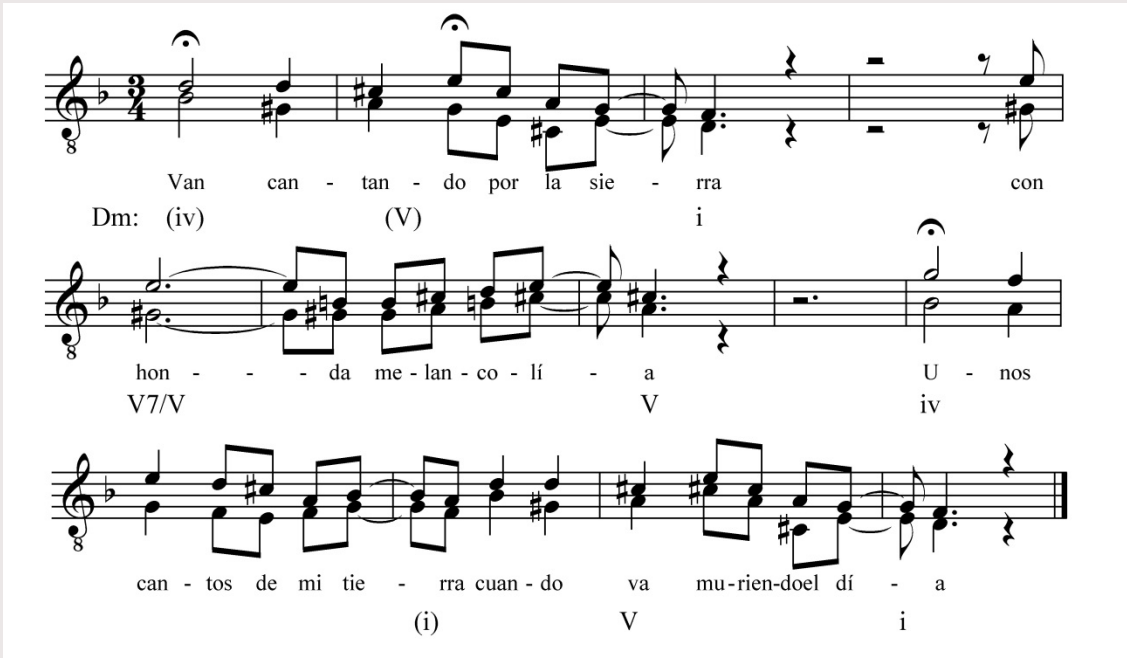



FIGURA 1. Fragmento del bambuco "Van cantando por la sierra" (ca. 1890)

No me voy a detener en esta presentación en los detalles sobre la creación de este tópico de melancolía y la influencia que recibe de otras músicas de los Andes. Por ahora me interesa señalar que hacia mediados de los años 30, se marcaron en Colombia dos tendencias: por un lado, había quienes veían a los bambucos y pasillos urbanos, junto con otros géneros andinos como el torbellino y la guabina, como los verdaderos defensores de la nacionalidad frente a los avances de los "exotismos negroides" que se veían en las músicas de influencia afro-Caribe. Esta posición era sostenida principalmente en el centro del país por parte de élites cercanas a un pensamiento conservador (aunque fueran de filiación política liberal), y también era compartida por las cabezas más visibles del medio musical, como Daniel Zamudio o Guillermo Uribe Holguín, algo que se hizo evidente en el primer Congreso Nacional de Música realizado en 1936.

Por otro lado estaban quienes veían a las músicas andinas colombianas como rezagos de una época oscura en plena decadencia, y consideraban que el país necesitaba escuchar

músicas más alegres para salir del atraso y enfilarse hacia una era de progreso económico. Esta posición era más frecuente entre algunos políticos y periodistas liberales, especialmente de regiones como la costa Atlántica.

Esta oposición binaria (entre la melancolía andina y la alegría Caribe) se hizo más evidente en los años cuarenta, década en que empezaron a ocupar un lugar central en el interior del país algunas músicas de la costa atlántica, especialmente porros y cumbias con influencia de músicas afro-caribeñas, que fueron estilizados y adaptados a formatos de big band por diferentes orquestas de ciudades de la Costa Atlántica y posteriormente en Bogotá, Medellín y Cali, por compositores como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que dirigieron su producción a un público de clase alta. La estética de estas músicas y su presentación escénica, tomaba elementos que el público ya había conocido a través de las orquestas de Xavier Cugat o Dámaso Pérez Prado, producciones que se escuchaban y bailaban principalmente en entornos de clase alta, como lo muestra la Encuesta Folclórica Nacional de 1942 (Silva 2006).

Dicho estudio, muestra que tanto en las ciudades principales, como en municipios apartados, para ese momento la rumba, la conga y el bolero se consideraban un elemento claro de ascenso social, mientras que bambucos, pasillos y otros géneros andinos perdían rápidamente protagonismo. Esta asociación entre progreso y "rumbas extranjeras" poco a poco fue trasladada a los porros y cumbias arreglados por Bermúdez y Galán, cuyas estructuras rítmicas guardan relaciones audibles con músicas afrocubanas (predominio de métricas binarias y síncopas). Así, estos géneros reconocidos en principio como "rumbas nacionales" empezaron a ser asociados con la despreocupación y el disfrute de una incipiente sociedad de consumo propiciada por el progreso industrial de la postguerra. A esto se suma que la orquesta de Lucho Bermúdez, pionera en este giro, tocaba con frecuencia en clubes y hoteles de clase alta, vestía a sus músicos con frac y tenía en la voz principal a una cantante blanca de Bogotá que antes había cantado también músicas andinas. Todos estos elementos hacían parte de diferentes procesos de traducción y blanqueamiento que estas músicas tenían que atravesar, no sólo para que se asemejaran a las músicas afrocubanas que ya eran consumidas en todo el continente, sino especialmente para que empezaran a connotar la felicidad y la alegría, en un entorno urbano optimista que contrastaba fuertemente con la violencia política que había estallado en zonas rurales por la confrontación bipartidista, período que es conocido como ***la Violencia*** (Wade 2002, Bermúdez 2008, Hernández 2012).

En el campo musical, esta explosión de violencia no tuvo ninguna correspondencia. No hubo producción musical relevante que se refiriera a este fenómeno y la Violencia sólo aparece mencionada tangencialmente en algunas canciones de los años 60. Por el contrario, la industria fonográfica de los años 40 y 50, centrada en Medellín, se concentró en exacerbar el nacionalismo como una estrategia para el crecimiento económico. Empresas textileras y de otros sectores, colaboraron con las disqueras y las emisoras para promover el orgullo nacionalista bajo la idea de que eso promovería también el consumo interno de productos nacionales (Santamaría 2006). Esto era muy importante para que pudiera funcionar el modelo de sustitución de importaciones. Las músicas andinas con materiales nuevos, fueron relevantes en este proceso. Pero esa dinámica se notaría también con fuerza en las músicas costeñas, que cada vez cobraban más fuerza en el mercado discográfico, con el elemento adicional ya mencionado de que estas músicas empezaban a ser asociadas con el disfrute despreocupado de una incipiente sociedad de consumo. Por ello su papel en la configuración en una subjetividad urbana optimista y trabajadora fue fundamental.

Un ejemplo conocido es el porro Carmen de Bolívar que contiene elementos similares a cualquier porro, pero también muestra cierta sofisticación en diferentes elementos y todos ellos apuntan a la idea de alegría: el cambio de ritmo armónico y de textura, sumado al manejo particular de la voz de Matilde Díaz producen un efecto de aceleración que resalta el coro, y cuando este aparece la melodía se mueve por saltos, en un registro de una octava, en tonalidad mayor, haciendo un patrón característico que he denominado como "cinquillo desplazado" y con un texto que dice: "Tierra de placeres, de luz y alegría, de lindas mujeres,

Carmen tierra mía". Todos estos elementos, más los timbres de vientos y percusión de la orquesta producen una expresión, de júbilo, de celebración, de entusiasmo y de felicidad.

FIGURA 2. Coro del porro "Carmen de Bolívar"

Pero además la alegría está asociada con una imagen mítica del Caribe, porque a través de la canción y de los elementos musicales se está creando un paraíso imaginario para un público que vincula sus deseos y anhelos a esa costa idílica, pero que muy probablemente nunca conoció el pueblo "real" del Carmen de Bolívar. Y es esa imagen mítica del Caribe, que también aparece en canciones como "Playa, brisa y mar", de Rafael Campo Miranda, la que se empieza a asociar con una mayor libertad corporal y sexual, con el cosmopolitismo de un Caribe imaginado construido en gran parte en Estados Unidos, y con el progreso del país, algo que era tremendamente útil para la industria en general, y no solamente para la radiodifusión y para las nacientes compañías discográficas.

Así, el momento de mayor auge del progreso industrial colombiano, coincidió con la consolidación de una industria musical basada en la alegría y el nacionalismo, pero también coincidió con los peores momentos de la violencia rural. Por eso no es coincidencia que hacia mediados de los años 50, como dice Hernán Restrepo Duque, un conocido ejecutivo de la industria discográfica de la época, el pueblo empezara a preferir "la tristeza ecuatoriana" o la "añoranza cubana" (Restrepo 1971: 94). En efecto, en medio de la saturación de optimismo nacionalista que promovía la industria, en zonas rurales de Antioquia y de la zona cafetera se empezó a escuchar una mezcla de géneros extranjeros que tenían una enorme diversidad emocional, pero que tenían una clara tendencia a la tristeza. La música guasca o de carrilera, cantinera o cortavenas se nutría de tangos, pasillos y valses ecuatorianos, corridos, rancheras y boleros y posteriormente dio origen a una producción local que grababan sellos pequeños como Silver, Zeida y Ondina.

Uno podría pensar que la sola aparición de esta corriente musical es una resistencia a la negación de la violencia que estaba implícita en la música favorita de las disqueras. Pero además hay un elemento interesante y es que muchas de las canciones cortavenas, especialmente valses y pasillos ecuatorianos, hacían uso de los mismos elementos que constituían el tópico de melancolía en la música andina colombiana: tonalidad menor, énfasis al III y gesto melódico cadencial $\hat{7}$-$\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$. El tópico de melancolía ya no aparece aquí como índice de la Bogotá letrada, sino como un elemento estilístico de las músicas preferidas por la clase trabajadora de la periferia urbana que había sido una de las más afectadas por la violencia. No es descabellado entonces entender esta readaptación de materiales asociados con la melancolía como una resistencia, una estrategia a la que acudió una parte del pueblo colombiano para la gestión emocional en un momento difícil de su historia, a pesar de que la producción con mayor difusión se concentraba en la reproducción del optimismo nacionalista.

Algo similar pero más sutil ocurrió a comienzos de la década de los 60 cuando apareció el "sonido paisa", también conocido como ***chucu-chucu***, una apuesta fuerte de la industria, orientada al entretenimiento, interpretado por jóvenes con pinta de rockeros, basada en una cumbia sobre-simplificada y que buscaba ofrecer un producto llamativo para las nuevas generaciones de consumidores de clase media. A pesar de su vocación comercial, y de tomar como base la cumbia, un ritmo de la Costa Atlántica, el sonido paisa también empezó a adoptar elementos de músicas peruanas y ecuatorianas que acercaban estas cumbias a materiales asociados previamente a la melancolía andina. Un ejemplo temprano de estos cruces, que de hecho precede al nacimiento del "sonido paisa" es la "cumbia candelosa" de Domingo López, tocada por la orquesta de Edmundo Arias a mediados de los 50.

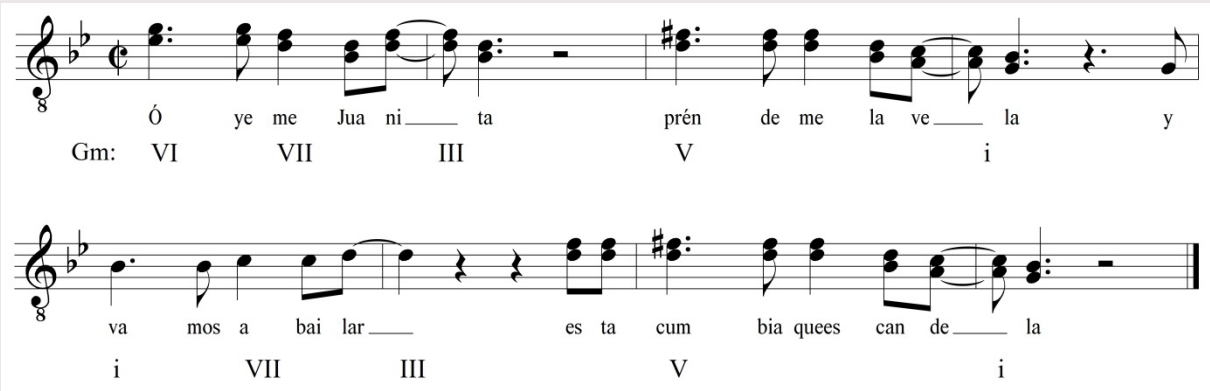



FIGURA 3. Fragmento de "Cumbia candelosa"

Otro ejemplo más contundente es la Cumbia triste, del ecuatoriano Polibio Mayorga, popularizada por los Hispanos y en la voz de Gustavo "el loco" Quintero.

FIGURA 4. Fragmento de "Cumbia triste"

En estos dos fragmentos se alcanzan a notar varios elementos que han funcionado tradicionalmente como índices de los Andes y por connotación se acercan a la idea de melancolía: tonalidad menor, énfasis al III, y gesto cadencial $\hat{7}$-$\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$. Pero al mismo tiempo se trata de canciones en métrica binaria, con presencia de síncopas, hechas para ser bailadas y disfrutadas en un ambiente celebratorio, lo cual puede generar una cierta ambigüedad emocional.

La presencia de elementos andinos y caribeños en este repertorio se explica por la posición privilegiada que tenía Medellín como ciudad andina y al mismo tiempo como principal centro de producción discográfica de la música costeña colombiana. El hecho de que esta ciudad se hubiera convertido en un polo industrial propiciaba intercambios permanentes entre músicos de diferentes procedencias e influencias. Allí coincidieron, por ejemplo, Lucho Bermúdez y Pacho Galán con compositores de músicas andinas, pero también había personajes como José Barros, un indígena costeño que componía tangos y boleros, además de cumbias y porros, o Rodolfo Aicardi un cantante también costeño que había vivido en Perú y Ecuador y empezó a incluir muchas sonoridades andinas en sus trabajos con la orquesta "Los Hispanos". Un ejemplo claro de esto último es "Cariñito" conocida por muchos como una cumbia colombiana, pero que en realidad fue compuesta por el peruano Angel Aníbal Rosado y ya había sido grabada por su orquesta Los Hijos del Sol.

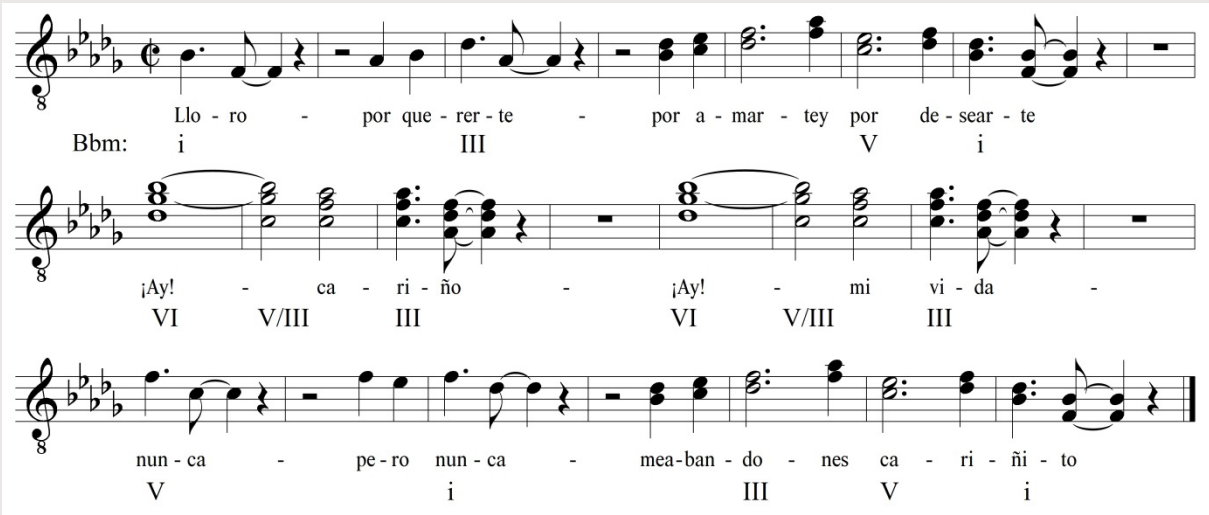



FIGURA 5. Fragmento de "Cariñito"

El flujo de influencias internacionales que se dio en Medellín durante los años 60 incluyó la permanente presencia de orquestas venezolanas como Los Melódicos o la Billo's Caracas Boys, que fueron los principales agentes de la exportación de la cumbia colombiana al resto de América. Pero aunque desde afuera se perciba como un género consolidado, lo interesante de esta cumbia es que ya estaba muy lejos de la cumbia tradicional, que era tocada en

la Costa Atlántica por conjuntos de gaitas o de caña de millo o bandas de vientos, e incluso muy lejos de las cumbias blanqueadas por Lucho Bermúdez en los años 40. De hecho para muchos autores es común ver el sonido paisa como una degeneración de la cumbia y el porro (Ulloa 1992, España 1995). El ***chucu-chucu*** era un producto híbrido, resultado de los cruces que durante la década se dieron entre materiales de la región andina colombiana, perteneciente al universo cultural andino, y materiales de la costa Atlántica colombiana, pertenecientes al universo cultural Caribe, pero además, al estar orientado al consumo masivo de una creciente clase media, se caracterizaba por la simplificación de elementos como el formato instrumental, la complejidad rítmica y los textos. Lo más interesante es que el análisis de los materiales sonoros sugiere que esta fusión de herencias musicales de larga duración puede haber contribuido a la enorme aceptación que la cumbia ha tenido posteriormente en diferentes lugares de América.

Pero adicionalmente, detrás de esa mezcla hay un proceso de subjetivación complejo que dialoga con las muy contrastantes connotaciones emocionales que esos materiales sonoros han tenido a lo largo de décadas. Esta ambigüedad emocional puede estar relacionada con el hecho de que en Colombia, la música del sonido paisa se haya vuelto sinónimo de música de diciembre, es decir, música propicia para las fiestas de fin de año, momento en el cual las familias se encuentran y dejan aflorar emociones de todo tipo. En estos espacios, el sonido paisa parece ser un vehículo privilegiado para la nostalgia, la alegría y los recuerdos melancólicos, todo al mismo tiempo. Por ello es posible sugerir que se trata de una música con un alto valor para la gestión musical de las emociones en una sociedad cuyas industrias culturales siempre han tendido a la negación de la violencia, la guerra y las emociones negativas.

REFERENCIAS

Bermúdez, Egberto. 2008. "From Colombian "National Song" to "Colombian Song"". Lied und Populäre Kultur No. 53, 157.

España, Rafael. 1995. Que viva el chucu-chucu. Bogotá: Linotipia Bolívar

Hernández Salgar, Oscar. 2012. "Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro Canciones y Recuerdos de Jorge Añez. En busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana". En: ***Revista El Artista*** No. 9.

Restrepo Duque, Hernán. 1971. ***Lo que cuentan las canciones***. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

Santamaría, Carolina. 2006. "Bambuco, Tango, and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953". Tesis Doctoral en Etnomusicología. University of Pittsburgh.

Silva, Renán. 2006. ***Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones empíricas y analíticas***. Medellín: La Carreta Social.

Ulloa, Alejandro. 1992. ***La salsa en Cali***. Cali: Ediciones Universidad del Valle

Wade, Peter. 2002. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

MOVIMENTO BLACK RIO: CONSUMO, CIDADANIA E IDENTIDADE

Luciana Xavier de Oliveira
Jornalista, Bacharel em Comunicação pela UFRJ, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. E-mail: luciana.ufba@gmail.com.

O Movimento Black Rio se tornou um fenômeno de massa no Rio de Janeiro, particularmente entre uma juventude afro-brasileira dos subúrbios e bairros operários da Zona Norte. Nos anos 70, milhares de jovens compareciam, todos os finais de semana, aos bailes black para dançar ao som de discos de soul americanos tocados por celebrados DJs. O fenômeno ganhou destaque por seu caráter de resistência cultural e afirmação de uma identidade "negra", que se oporia à retórica do mito da democracia racial. Neste artigo, pretendemos aprofundar a discussão em torno de possibilidades de movimentações políticas em torno do consumo cultural, interessando-nos por perceber como o movimento Black Rio, através do estabelecimento de redes de consumo, lazer e entretenimento, configurou-se como um novo projeto identitário.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento Black Rio; Consumo; Identidade afro-brasileira; Música Popular Massiva.

El Movimiento Black Rio se convirtió en un fenómeno de masas en Río de Janeiro, en particular entre la juventud afrobrasilena de los barrios suburbanos de la Zona Norte. En los años 70, miles de jóvenes, todos los fines de semana, iban a los bailes black para bailar con los registros de soul estadounidense tocados por célebres DJs. El fenómeno ganó prominencia por su carácter de resistencia cultural y la afirmación de una identidad negra que se opone a la retórica del mito de la democracia racial. En este artículo, nos proponemos profundizar la discusión sobre las políticas del consumo cultural, interesantes para entendermos cómo el movimiento Black Rio mediante el establecimiento de redes de consumo, de ocio y de entretenimiento se ha configurado como un nuevo proyecto de identidad.

PALABRAS CLAVE: Movimiento Black Rio; Consumo; Identidad afro-brasileña; Música popular masiva.

1. INTRODUÇÃO

O soul se tornou um fenômeno de massa no Rio de Janeiro, particularmente entre uma juventude afro-brasileira dos subúrbios e bairros operários da Zona Norte. O discurso Black Power, em particular, encontrou ali um solo fértil para se manifestar. Em 1976, milhares de jovens compareciam, todos os finais de semana, aos bailes realizados em clubes recreativos para dançar ao som de discos de soul norte-americanos tocados por celebrados DJs. A quase totalidade dos textos jornalísticos, trabalhos acadêmicos e depoimentos públicos que abordam a memória do chamado movimento Black Rio se debruçam sobre a tônica da temática da busca, construção e afirmação de uma identidade específica Uma identidade "negra", que se oporia fortemente à retórica do mito da democracia racial (MCCANN, 2002).

Aprofundando a discussão em torno de possibilidades de movimentações políticas em torno do consumo cultural, interessa-nos perceber como o movimento Black Rio configurou-se através do estabelecimento de redes de consumo, lazer e entretenimento guiadas pela música. Um movimento que vinculou cidadania e apropriação de um espaço público, através da proposição de novas representações socioculturais e políticas através de práticas de consumo diferenciadas, marginais, e, ao mesmo tempo, que flertavam com uma cultura *mainstream*. Ações complexas desencadeadas, basicamente, e em um primeiro momento, a partir da intensa atuação das equipes de som ou equipes de baile que organizaram as movimentações em torno dos grandes bailes black dos anos 70. Esses DJs e produtores se consideravam expoentes de uma liberação racial e também musical, como receptores e retransmissores de uma cultura negra internacional. Essa atitude cada vez mais influenciava seus trabalhos artísticos, encorajando uma profunda adoção não apenas das sonoridades do soul norte-americano, mas também do seu *ethos*: black is beautiful, black power, soul brothers unidos em uma causa comum. (MCCANN, 2002: 34).

> Os aspectos musicais e sociais do fenômeno nunca foram inteiramente contabilizados. O consumo do soul norte-americano precedeu uma formatação de uma consciência racial nos bailes black, e, em muitos casos manteve-se desconectado e independente das ideias de uma política negra. (MCCANN, 2002: 35).

Neste sentido, nos parece que os trabalhos interpretativos e analíticos produzidos a respeito do movimento Black Rio enfocam, basicamente, suas articulações simbólicas e discursivas em relação a um processo de conscientização racial pautado pela cultura, sem perceber esse status articulado a novas formas de produção, circulação e consumo desta produção cultural, pautada por complexidades e tensões, mas dotada de uma articulação política construída a partir de outras vias que não o exercício político convencional. Assim, ao descolar-se o sentido político do próprio ato do consumo, perde-se de vista a complexidade de suas dimensões enquanto uma grande marca na cultura popular urbana dos anos 70, e como um legado para expressões culturais subsequentes também pautadas pela sobreposição de música, consumo e movimentação social.

O consumo da música, nesta proposta, pode ser entendido como uma fundamental e profícua maneira de expressar a cidadania e identidade, que podem, assim, se recompor em circuitos desiguais de produção, comunicação e apropriação cultural (GARCIA-CANCLINI, 2007, p. 137). Pois, de acordo com Mike Featherstone (1995: 121), "usar a expressão cultura de consumo significa enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea". Percebe-se, nesse caso, o consumo como uma manifestação de sujeitos e identidades, que interagem entre si a partir de uma experiência coletiva de apropriação e uso de produtos culturais em um conjunto de processos sociais que explicitam um "exercício refletido de cidadania" (GARCIA-CANCLINI, 2008).

2. IDENTIDADE OU MERCADO?

Por volta de 1976, existiam centenas de equipes de soul atuando no Rio e em São Paulo. Os DJs, usualmente, faziam parte de uma equipe, que incluía de duas a seis pessoas, responsáveis por instalar o sistema de som, iluminação e preparar a decoração do salão. Além de escolher a música e criar o "clima", os DJs eram responsáveis por animar os bailes, realizando sorteios e concursos, e incentivando o público a dançar. Como mestres de cerimônia, muitos DJs iam além do papel de tocar discos e proferiam discursos inflamados e politizados em torno da conscientização racial, pautavam bailes como os do Clube Renascença (GIACOMINI, 2006). Mas, em outras festas, o mote eram premiações para os *blacks* mais bonitos, para os que se parecessem com o músico Isaac Hayes ou James Brown, para os melhores dançarinos[1], buscando uma valorização da performance em detrimento de uma preocupação de "pedagogia política". Outros buscavam apenas entreter suas audiências, visto que, naturalmente, algumas equipes levantaram a bandeira do Orgulho Negro mais seriamente do que outras.

Foi o caso de Ademir Lemos, um DJ *branco*[2] que começou sua carreira no final dos anos 60, especializado em tocar rock and roll em bailes na Zona Sul carioca. Ele fez sua transição para o soul em meados dos anos 70, com vistas a se aproveitar do emergente mercado na Zona Norte. Já possuindo um maior capital para investir em aparelhagens de som importadas e para comprar os últimos lançamentos da música americana, sua equipe se tornou uma das mais bem-sucedidas do circuito do soul, cobrando em torno de 1000 dólares por um típico baile de final de semana (MCCANN, 2002).

Os negócios de Lemos na área de produção fonográfica eram bem mais lucrativos. Restrições de importação limitavam severamente a habilidade de selos norte-americanos independentes como Motown e Stax de penetrar no mercado brasileiro do disco, favorecendo, assim, multinacionais com afiliadas brasileiras, como a CBS e a Philips, dona da Polygram. Levando vantagem com essas restrições, as multinacionais, ao lado de selos brasileiros regionais, adquiriram os direitos para distribuir singles americanos independentes no Brasil, visando também ao lançamento local de coletâneas. Ademir Lemos negociou as marcas das mais importantes equipes de soul para as companhias de disco, e atuou como uma espécie de produtor de coletâneas de diversos cantores de soul, vendidas sob a marca dessas equipes. Em 1976, por exemplo, Lemos produziu uma coleção de sucesso para a CBS, comercializada com o nome de Soul Grand Prix, o mesmo de uma equipe de soul, e ambos dividiram os lucros sob a venda dos álbuns. Os bailes de soul eram, praticamente, um mercado garantido para esses álbuns. Sorteios e concursos realizados nos bailes serviam para aumentar a demanda. Em meio a esse sucesso comercial, Lemos rapidamente adotou a retórica do soul, particularmente um discurso menos militante, do "negro é lindo". (FRIAS, 1976: 5).

> O Movimento Black Rio foi, portanto, um fenômeno social nascido com uma luta em seu coração pelo seu próprio significado: seria um veículo para a consciência política negra, ou simplesmente mais um modismo pop enriquecendo produtores experientes? (MCCANN, 2002: 49).

Ao mesmo tempo, o fenômeno também possibilitava a ascensão de jovens negros que começavam a abrir novas frentes de trabalho também. Mr. Funky Santos, que se auto-intitula

1 Em 1976, por exemplo, uma equipe organizou um concurso para premiar o participante que ostentasse o look mais parecido com Isaac Hayes. O prêmio, uma caderneta de poupança em um banco, sugeria uma preocupação econômica por parte do público-alvo dos bailes: uma classe trabalhadora que aspirava por ascensão social. (Frias, 1976, p. 2).

2 Para Palombini (p. 52, 2009), Ademir Lemos era mestiço, o que pode denotar tensões nas apreensões e percepções sobre cor e raça entre observadores brasileiros (no caso, Palombini) e americanos (McCann), de acordo com suas experiências culturais e raciais específicas de seus países.

o realizador da "primeira festa black, a primeira festa negra, 100% negra nesse país" (Mr. FUNKY SANTOS, 2007 apud RIBEIRO, 2010: 109), teve uma intensa atuação no mercado carioca da black music. Comandou programas nas rádios Imprensa FM, Roquete Pinto, Tropical e Manchete FM e, com sua foto nas capas, lançou, até os anos 80, uma série de cinco coletâneas em vinil dos hits de funk que tocava. Na Top Tape, uma das mais importantes gravadoras cariocas nos anos 70 e 80, foi responsável também pela produção de dezenas de álbuns de outras equipes de som, como da Soul Grand Prix, Black Power e Cash Box.

Esse novo segmento de mercado foi um resultado direto do chamado milagre econômico, promovido pelo governo militar, que rapidamente abriu o país ao capital internacional no começo dos anos 70. A crise provocada pela dívida externa e a hiperinflação da década de 80 revelou as falhas e corrupção nas contas da ditadura. Mas, a curto prazo, o "milagre" aumentou a circulação de capital e favoreceu a oferta de empregos em várias partes (pobres, marginalizadas) do país, como, por exemplo, na Zona Norte do Rio.

Enquanto a crescente oferta de empregos permitiu à juventude negra carioca um maior poder de compra, especialmente de discos e novas roupas, o contexto também possibilitou uma revelação de novas dimensões do racismo. Sendo assim, não é de se admirar que esses jovens tenham escolhido exercer seu novo poder de compra, enfatizando uma contestação aparente da estrutura social vigente, do status quo, a partir de rituais e práticas diferenciados.

Esse flerte direto com a indústria fonográfica, inserindo-se nas rádios e gravadoras, chegou também à grande mídia, quando o soul começou a ser incorporado a trilhas sonoras de novelas e programas de TV. Responsável por altos índices de vendagem, o soul tornou-se um segmento rentável e lucrativo, influenciando culturalmente também comportamentos, estética e vestuário. A moda soul, principalmente aquela surgida no Rio de Janeiro, alternava-se entre a influência dos cantores e artistas negros dos EUA, incorporando elementos de uma estética africana em estampas, adereços e penteados. Recursos que auxiliavam na difusão de uma estética e uma ideologia altamente influenciada pela cultura negra norte-americana.

Os frequentadores dos bailes – brancos, negros e mestiços – ajudaram a consolidar um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que recebiam através de revistas, filmes, programas de TV e capas de discos. Essa busca por uma diferenciação a partir da escolha de determinadas itens do vestuário (como sapatos de plataforma ou bicolores, calças *boca-de-sino*) e a utilização do cabelo natural, no mesmo estilo dos integrantes do movimento Black Power norte-americano, demarcavam uma tentativa não só de uma incorporação de uma estética internacional por parte dos jovens frequentadores dos bailes, em sua maioria, de classes subalternas. Representava também uma possibilidade de articulação a um conjunto de símbolos marcadamente diaspóricos, como forma de diferenciar-se enquanto alternativa para um mercado consumidor jovem em formação, baseado em valores e padrões moldados por uma cultura globalizada.

Pela sua própria natureza como fenômeno de mercado, contudo, essas escolhas populares culturais eram, inevitavelmente, "impuras", não eram inócuas, e acabaram enriquecendo DJs brancos e produtores brancos, na mesma medida que produtores e DJs negros. O que contradiz a ideia de que "eram uma massa de jovens negros brasileiros criando seus próprios eventos culturais, completamente separados (pelo menos, aparentemente) das instituições da elite branca" (MCCANN, 2002: 34). O que está em jogo aqui é: se não há, de forma alguma, homogeneidade no movimento, em seus objetivos e finalidades, como é possível manter-se uma visão idílica em torno dos processos de construção identitária, sem levar-se em consideração a afirmação de diferentes e tensivas formas de identidade através do consumo, sem também resumir-se a visões homogeneizantes e datadas sobre a negatividade do mercado versus a positividade da autenticidade?

3. MAINSTREAM OU UNDERGROUND?

De fato, a soul music integrou uma importante parte da música brasileira produzida nos anos 70, e modificou a cena cultural carioca do mesmo período. O historiador Bryan McCann traça um panorama sobre o surgimento do soul enquanto gênero e movimento no período citado, abordando os bailes blacks, de um lado, e a produção musical de um soul brasileiro, cujas manifestações se deram, de certa forma, independentemente. Como parte das atividades de lazer dos finais de semana no subúrbio carioca, os bailes soul começaram a ser realizados em clubes de futebol e clubes sociais recreativos, como o Renascença, voltados para grupos de trabalhadores e para uma classe média negra emergente.

A ditadura iniciou uma lenta abertura em meados dos anos 70, relaxando a censura e a tentativa de controle sobre reuniões e ajuntamentos públicos, permitindo uma maior gama de expressões culturais públicas. As estrelas emergentes do soul, entre artistas e DJs, bem como dos frequentadores dos bailes e outros membros, estavam perfeitamente prontos para transformar esse momento em uma oportunidade para a mobilização racial negra. A classe trabalhadora da Zona Norte constituía-se como um espaço ideal para a emergência do movimento Black Power brasileiro, uma plataforma de fãs que representava um reservatório de ambição social e descontentamento, ambicionando ascensão econômica e social.

Cada vez maiores e reunindo mais pessoas, os bailes black passaram a ser organizados em grandes quadras das escolas de samba do Rio, atraindo públicos de até 15 mil pessoas (ALBERTO, 2009). Em meio a essas movimentações, a Black Rio mostra sua face ambígua, pois mesmo que os bailes black tenham criado um circuito paralelo de entretenimento na Zona Norte, eles foram particularmente felizes em invasões ocasionais de espaços predominantemente brancos (ocasionais não, por que haviam bailes fixos no Canecão e no Jardim Botânico), como o Museu de Arte Moderna, tênis clubes da Zona Norte, e discotecas da Zona Sul. Essas invasões, claro, podem ser facilmente percebidas como meras tentativas de ascensão social em um contexto *mainstream*, negando uma retórica oposicional mais forte e diluindo as especificidades que marcaram o começo do soul (MCCANN, 2002).

Ao mesmo tempo, *majors* do disco, estações de rádio e casas de show estavam ansiosas para lucrar com o potencial comercial do movimento soul, assegurando que o soul teria seu momento e lugar garantido na consciência (cultura) nacional. A expansão do seu público na segunda metade dos anos 70 possibilitou às equipes e a seus produtores o aluguel de grandes espaços e o pagamento de anúncios nas rádios, o que angariou maiores vendas de discos.

No curso da década de 60, as afiliadas brasileiras da Polygram e Warner se tornaram os selos mais poderosos do país, empurrando selos domésticos para as margens. Seu crescimento se deu, em larga extensão, ao aumento da popularidade da música americana, vendida no Brasil através dessas afiliadas locais. O tamanho das *majors* multinacionais, além disso, permitiu enorme poder aquisitivo para compra de espaços publicitários na TV e no rádio para veiculação de propagandas e distribuição de produtos (MCCANN, 2002: 40). Inicialmente, gravadoras de pequeno porte como a Top Tape e a Tapecar fizeram os primeiros lançamentos de coletâneas com repertórios de equipes como a Soul Grand Prix e a Dynamic Soul (ZAN, 2005). As equipes logo descobriram que a única forma de manter o entusiasmo do público ao longo de um baile com duração de seis horas era a incorporação de performances ao vivo. Os espetáculos, cada vez mais ambiciosos, deram um especial incentivo aos cantores de soul brasileiros diante de uma audiência massiva.

Críticos do movimento logo apontaram para o fato de seu caráter comercial e importado (ver FRIAS, 1976, BAHIANA, 1980, HANCHARD, 2001). “Adeptos do mito da democracia racial acusavam o movimento soul de importar o vírus perigoso da divisão bi-racial e animosidade norte-americana para um inadequado clima tropical” (MCCANN, 2002: 35). Mesmo esquerdistas críticos da ideologia oficial encontraram muitos pontos para criticar o fenômeno Soul pelo seu mercantilismo, seu estrangeirismo aparente, e, por utilizar, no lugar de uma ins-

trumentalização política, uma abordagem “pop-cultural” no enfrentamento do racismo. Por um breve período, de 1975 a 1978, aproximadamente, essas críticas parecem não ter tido qualquer efeito: o rolo compressor do soul espalhou-se do Rio para São Paulo e para a Bahia, incorporando inflexões locais à medida que se difundia.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como aponta Zan (2005), ao falar sobre o contexto o movimento Black Rio pode ser compreendido como um exemplo de estratégia de reconversão cultural, seguindo proposição de George Yúdice (1997). Estratégia adotada mediante um sistema marcado pela globalização econômica e mundialização cultural, a reconversão cultural possibilita que os sujeitos passem a desenvolver novas práticas, habilidades e linguagens para sua reinserção em novas condições de produção, de consumo e de sociabilidade. “Neste contexto, a apropriação e a ressignificação dos gêneros da Black Music norte-americana pelos jovens dançarinos reafirmava a ideia da diversidade cultural” (ZAN, 2005: 7). Assim, o fenômeno do Black Soul era percebido como um ato de “resistência cultural”, segundo o autor, mas que deixa de lado as nuances criativas e as reconfigurações identitárias pautadas no próprio ato do consumo, que, no nosso entender, tem a ver com um possível potencial das “políticas de estilo”.

Desenvolvido brevemente por Paulina Alberto (2009) no extenso artigo *When Rio Was Black*, que analisa os vários discursos e debates produzidos sobre o movimento soul à época do seu surgimento, as políticas de estilo deteriam um intenso potencial político transformador, pautado não por ações institucionalizadas ou por estratégias ligadas diretamente à movimentos sociais políticos, como o então emergente Movimento Negro brasileiro. Para Alberto, dados seus limitados recursos e fontes, os frequentadores e produtores dos bailes black utilizavam uma estratégica combinação de criatividade e consumo para configurar seu estilo, marcando os bailes e seus cotidianos por um “expl*ícito gesto político*” *(2009:* 39).

> Visto como um empreendimento comercial negro patrocinado por consumidores negros entusiasmados, a Black Rio, longe de ser apolítica, pode ser interpretada como uma significante e simbólica forma de política, na qual a liberdade para consumir estava ligada a demandas por modernas formas de cidadania. (ALBERTO, 2009: 34).

Catalisador de uma política pautada pela identidade (HANCHARD, 2001), as movimentações em torno dos bailes black também denotam um contexto marcado por um sentimento de esgotamento e de fracasso de uma perspectiva integracionista do negro, que associa o samba a uma proposta nacionalista (GIACOMINI, 2006: 212). Proposta esta que seria responsável, direta ou indiretamente, pela precária situação do negro na sociedade brasileira por fortalecer a ambiguidade do mito da democracia racial. Neste sentido, os bailes black podem ser compreendidos como produtos de novas estratégias interpretativas culturais e articulações identitárias por parte de grupos sociais marginalizados, mas que flertavam e se articulavam também a uma cultura *mainstream*, integrando-se à paisagem cultural carioca. Seu resgate histórico e compreensão vai além de uma análise de formas estilísticas ou questões mercadológicas, chegando até ao que entendemos por movimentações políticas através da cultura.

Todas essas estratégias que entrelaçavam estética, performance, linguagem, sonoridades e discursos eram formas de negociação de posições, acionando diversas representações de acordo com uma proposta diferenciada de consumo, mas também de existência política. Na medida em que o soul teve implicações políticas para esses produtores, essas implicações decorreram, acima de tudo, da transgressão de fronteiras sociais. Antes de mais nada, o soul foi, para a maioria de seus participantes, uma celebração de novas opções culturais popula-

res proporcionadas pelo crescente poder de mercado de um segmento populacional jovem afrodescendente periférico brasileiro.

REFERÊNCIAS

Alberto, Paulina. 2009. When Rio Was *Black*: Soul Music, National Culture, and the Politics of Racial Comparison in 1970s Brazil. *Hispavic American Historical Review.* Durham, Carolina do Norte: Duke University Press.

Bahiana, Ana Maria. 1980. Enlatando Black Rio. In: ________. *Nada será como antes – MPB nos anos 70* (pp.216-222). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Featherstone, Michael. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel.

FRIAS, Lena. 1976. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, 17 jul. Caderno B. p. 1 e 4-6. Rio de Janeiro.

Garcia-Canclini, Néstor. 2008. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

______. 2007. *A globalização imaginada*. 2007. São Paulo: Iluminuras.

Giacomini, Sônia. 2006. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: UFMG e IUPERJ.

Hanchard, Michael. G. 2001. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: UERJ.

McCann, Brian. 2002. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, 14, 33–62.

Palombini, Carlos. 2009. Soul brasileiro e funk carioca, *Opus* 15 (1), 37–61.

Ribeiro, Rita. A. C. 2010. Errância e exílio na soul music: do movimento Black-Rio nos anos 70 ao Quarteirão do Soul em Belo Horizonte, 2010. *Tempo e Argumento*, 2 (2), 154-180. Florianópolis.

Zan, Jorge Roberto. 2007. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio. *ArtCultura*, 7 (11), 187–200.

Yúdice, George. 1997. A funkificação do Rio. Em Herschmann, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural.* Rio de Janeiro, Rocco.